

O Álbum (i)Material:

O impacto da fotografia digital na produção do álbum de família

Paula Joana Magalhães de Jesus Mendes

Dissertação

**de Mestrado em Ciências da Comunicação – área de especialização
em Comunicação e Artes.**

Setembro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em
Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da
Prof.^a Doutora Margarida Medeiros
e co-orientação da Prof.^a Doutora Maria Lucília Marcos

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Prof.^a Doutora Margarida Medeiros por todas as preciosas indicações e observações teóricas que teceu ao longo da orientação do presente trabalho, tal como por todo o apoio prático disponibilizado ao longo do mesmo. Agradeço igualmente as disciplinas e seminários que leccionou, os quais motivaram o gosto pelo tema da fotografia.

À Prof. Doutora Maria Lucília Marcos, por ter aceitado co-orientar esta dissertação e por contribuído para o enriquecimento do meu conhecimento através das aulas que leccionou.

Ao Centro Português de Fotografia, pela atenção e disponibilidade demonstradas na divulgação do inquérito de base da presente dissertação.

À Carla Tavares, pela disponibilidade e apoio na divulgação do inquérito.

A todos aqueles que contribuíram com os seus testemunhos e que se tornaram uma ajuda inestimável na compreensão do que é o álbum de família actualmente.

Ao Filipe, um agradecimento especial, por todo o apoio, pelas sugestões e pelo entusiasmo concedidos ao longo deste trabalho.

O ÁLBUM (i)MATERIAL:

O impacto da fotografia digital na produção do álbum de família

Paula Joana Magalhães de Jesus Mendes

RESUMO

O álbum de família é um objecto popular produzido desde a progressiva domesticação da fotografia, depois da introdução do *medium* em 1839. O livro que conta a história de uma vida em imagens é, tal como outros objectos fotográficos, caracterizado pela existência material que tanto proporciona ao sujeito uma experiência visual como uma experiência háptica. O álbum de família é um repositório de imagens que permite, dado o carácter indicial da fotografia, funcionar como registo dos momentos marcantes da vida pessoal e familiar e, consequentemente, estabelecer uma ligação entre o sujeito e o passado, num acto de rememoração. No entanto, com a introdução da fotografia digital e a progressiva substituição da química pela electrónica, conceitos como materialidade e indicialidade, que marcam a fotografia analógica, entram em ruptura. O trabalho tem como objectivo verificar a existência – ou não – de mudanças na forma como o álbum de família é produzido e experienciado a partir da entrada da fotografia digital no espaço doméstico.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, álbum de família, materialidade, digital, analógico

ABSTRACT

The family album is a popular object produced since photography's gradual domestication, after the *medium*'s introduction in 1839. The book that tells the story of a lifetime in images is, like other photographic objects, characterized by its material existence, which grants the individual a visual and a haptic experience. The family album is a keepsake of images, which allows, due to photography's indexical quality, the record of the important moments of one's personal and familial life, establishing a connection between the individual and his past, in a remembrance act. However, with the introduction of digital photography and the ongoing replacement of chemistry by the electronic, concepts like materiality and indexicality, which features analogue photography, come to a break. The goal of this thesis is to verify whether are changes in the way the family album is produced and experienced since the introduction of digital photography in the domestic space or not.

KEYWORDS: photography, family album, materiality, digital, analogue

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I. <i>Para mais tarde recordar:</i>	
Fotografia, cultura, materialidade e memória	
I. 1. Fotografia e cultura material	4
I. 2. O toque e o objecto fotográfico	11
I. 3. O álbum	15
I.4. O álbum e a família.....	20
I.5. Fotografia e memória	27
Capítulo II. Da química à electrónica:	
Sobre a ontologia da imagem fotográfica depois da introdução do digital	
II. 1. A perda do índice	33
II. 2. Fotografia digital e práxis social	39
Capítulo III. O digital domesticado:	
A produção do álbum de família na era da fotografia digital	45
III. 1. Prática da fotografia analógica e digital.....	46
III. 2. Organização, produção, actualização e visualização do álbum em contexto analógico e digital	49
III. 3. Álbum de família e afecção em contexto analógico e digital	56
III. 4. Partilha do álbum de família em contexto analógico e digital	59
Considerações finais	61
Referências Bibliográficas	65
Anexo A: Gráficos comparativos	
A. 1. Longevidade / durabilidade da fotografia analógica e digital	i
A. 2. Facilidade de organização da fotografia analógica e digital	ii

A.3. Quantidade de fotografias analógicas e digitais tiradas.....	iii
A.4. Número de visualizações de fotografias pessoais e de família analógicas e digitais	iv
A.5. Frequência de partilha de fotografias pessoais e de família analógicas e digitais com outros.....	v
A.6. Qualidade das fotografias analógicas e digitais	vi
Anexo B: Inquérito	vii

INTRODUÇÃO

Como diz Andrew Jones, a memória humana é frágil e finita¹. Desde sempre que o Homem produziu objectos que permitiram o armazenamento de memórias fora do corpo humano. De acordo com Jones (2007), os artefactos, como a fotografia, são os únicos que estabelecem uma ponte entre presente e passado e que possibilitam, desta forma, uma re-experiência do último. A fotografia vernacular, que está presente em todos os álbuns de família, é paradigmática da materialidade inerente aos artefactos.

Já os longínquos daguerreótipos transportavam consigo a presença de uma fisicalidade e materialidade provenientes, não só do seu próprio corpo, mas também das pequenas caixas, produzidas e decoradas consoante vários materiais e técnicas, onde eram inseridos. A função memorial da fotografia adquire, desta forma, uma solidez, uma materialidade que não deixa de ser reconfortante para aquele que rememora o passado através da imagem fotográfica. Também os álbuns fotográficos privilegiam uma qualidade táctil presente tanto na superfície das antigas encadernações amplamente decoradas, como nos mais recentes volumes de plástico que não deixam de figurar padrões ou baixos-relevos. Não é possível esquecer que o álbum é ele próprio um objecto táctil, constituído por partes móveis que requerem o manuseamento de quem o utiliza. A visualidade que caracteriza a fotografia objectifica-se². Visão, tacto e até mesmo olfacto (o cheiro de um álbum de fotografias pode ser bastante particular) são sentidos que colidem quando se pensa em fotografia vernacular.

A par da qualidade material que caracteriza o álbum fotográfico, a criatividade que acompanha a produção do mesmo é também um factor inerente à produção de um álbum de fotografias. Muito ligado ao ambiente privado familiar, o álbum fotográfico permite ao seu produtor determinar a própria organização das fotografias, tanto a nível da sequencialidade como a nível da colocação na página. O produtor pode ainda adicionar elementos textuais ou elementos decorativos, com recurso a colagens, de forma a potenciar a função memorial da fotografia. Os álbuns fotográficos permitiram, deste modo, que pessoas comuns constituíssem as suas auto-biografias de

¹ Andrew Jones, *Memory and Material Culture* (Cambridge, Cambridge University Press, 2007).

² Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea* (Londres, The MIT Press, 2001), pp. 61.

forma criativa recorrendo, não só à imagem fotográfica, mas também a palavras, desenhos, ou recortes (Batchen, 2001: 69). Já com a chegada da câmara Kodak, em 1888, a fotografia entrou definitivamente no circuito industrial mas, ao mesmo tempo, no circuito doméstico, onde a família é convidada a guardar os “momentos felizes” através da produção de *snapshots*³. O álbum de família surge, juntamente com as fotografias que encerra, como um objecto potenciador de um exercício de memória, permitindo desta forma, reencontrar e rever a história de uma família, passível de ser reinterpretada conforme a experiência do sujeito (Kuhn, 1995), (Baltazar, 2009).

Com a introdução das novas tecnologias digitais as máquinas fotográficas tradicionais foram, gradualmente, sendo substituídas por outro tipo de equipamentos. As lentes ópticas foram substituídas por lentes digitais, o rolo de filme por discos de armazenamento, o equipamento de revelação pelo computador e pelo *software*, em suma, a base química pela electrónica⁴. É, deste modo, possível falar de uma era “pós-fotográfica” (Mitchell, 1992), na qual se pensa a introdução da imagem fotográfica digital como um acontecimento potenciador de novas práticas e hábitos culturais e sociais. Segundo Mitchell, a digitalidade que acompanha a produção da imagem, nomeadamente a fotográfica, é tão significativa quanto o próprio aparecimento da fotografia no século XIX⁵.

Tendo como referência as práticas sociais que envolveram a produção de álbuns fotográficos de família a partir do século XIX, o presente trabalho visa perceber de que forma as novas tecnologias digitais de produção da imagem alteram (ou não) os hábitos de constituição de álbuns fotográficos, entendidos enquanto objectos.

Ao longo do trabalho, nomeadamente durante a fundamentação teórica e a recolha de inquéritos, foram surgindo inúmeras questões relativas aos pontos de aproximação e de afastamento entre as tecnologias analógica e digital relativamente à produção de imagens fotográficas e às práticas sociais associadas. O que acontece às colecções de fotografias físicas, nomeadamente aos álbuns pessoais e de família, com a introdução da tecnologia digital? Será que as novas colecções digitais respondem às

³ Patrícia Holland, “Sweet it is to Scan...Personal Photographs and Popular Photography” in L. Wells (ed.) *Photography: a Critical Introduction* (Londres, Routledge, 2000).

⁴ Martin Lister, “Photography in the Age of Electronic Imaging” in L. Wells (ed.) *Photography: a Critical Introduction* (Londres, Routledge, 2000), pp. 305.

⁵ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, (Massachusetts: The MIT Press, 1992).

ideias de narratividade, materialidade, criatividade inerentes ao álbum físico? O que muda, e/ou o que não muda, relativamente à quantidade, durabilidade, visualização, partilha e experiência da fotografia pessoal e de família com a introdução da digitalidade? Fotografamos as mesmas coisas? Guardamos as fotografias nos mesmos locais? A quem as mostramos? Estas são as diversas sub-questões que advieram de uma questão principal que orientou todo o trabalho: qual o impacto da fotografia digital, na produção, organização, actualização, visualização, afecção e partilha do álbum de família?

I - PARA MAIS TARDE RECORDAR: FOTOGRAFIA, CULTURA, MATERIALIDADE E MEMÓRIA

I.1. Fotografia e cultura material

No contexto do presente trabalho torna-se premente pensar a fotografia enquanto objecto material que está presente na vida quotidiana dos indivíduos, fazendo, assim, parte da teia simbólica que integra a vida dos mesmos.

Neste ponto, a perspectiva de Clifford Geertz (1973)⁶, segundo a qual o conceito de Homem não pode ser separado do conceito de Cultura, revela-se importante na compreensão do porquê olhar a fotografia enquanto objecto material. Para Geertz, o estudo científico da cultura esteve ligado à perspectiva naturalista e racionalista do Homem desenvolvida pelo pensamento Iluminista durante o século XVII. De acordo com esta perspectiva, tal como existem e são estudadas as leis naturais, também o Homem pode ser estudado, examinado e até medido de forma a que seja possível formular leis universais acerca deste. Neste contexto, as particularidades inerentes a cada sujeito, quer sejam espaciais ou temporais, relativas a crenças ou a valores, não têm qualquer importância para a formação do Homem⁷. No entanto, é precisamente a ideia oposta, a perspectiva que define a natureza humana como dependente de factores espaciais, temporais e circunstanciais, que dá origem à conceptualização da cultura enquanto produtora exclusiva do Homem e que origina a queda da visão constante e universalista da Humanidade.

A tentativa de encontrar os elementos definidores da existência humana realizada pela antropologia clássica, e que Geertz denomina de estudo estratigráfico, ou seja, do relacionamento entre os níveis biológico, psicológico, social e cultural dos indivíduos, acaba também por falhar uma vez que, apesar de manter a independência de várias disciplinas como a sociologia ou a psicologia, origina a procura de traços e

⁶ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nova Iorque, Basic Books, [1973] 2000).

⁷ A propósito do pensamento Iluminista, Geertz afirma: “A grande e vasta variedade de diferenças entre os homens, relativamente a crenças e a valores, a costumes e a instituições, tanto no decorrer do tempo como de lugar para lugar, não tem, essencialmente importância na definição da natureza do Homem. Consistem apenas em acréscimos, ou até mesmo distorções, tapando e obscurecendo o que é verdadeiramente humano – o constante, o geral, o universal – no homem” (Geertz, 1973: 35).

Nota: Relativamente às traduções para português de obras em língua estrangeira serão usadas, sempre que possível, traduções feitas por outros autores. Caso não seja possível utilizar tais traduções ou não exista tradução em português optar-se-á por uma tradução livre.

padrões culturais gerais e universais e a vontade de relacionar os mesmos com as componentes humanas (biológica, psicológica, social e cultural) já estabelecidas.

A conceptualização da existência humana, de acordo com Geertz, passa por definir a cultura, não como um conjunto de padrões comportamentais, mas como um conjunto de mecanismos de controlo (planos, receitas, regras, instruções) do comportamento humano significativos para um grupo de indivíduos. Estas regras e padrões culturais são aqueles que organizam o comportamento humano, sendo que o Homem é o ser mais dependente destes mecanismos extra-genéticos (Geertz, 1973: 44).

A cultura deixa de ser pensada como a soma dos comportamentos humanos e passa a ser vista como um grupo de mecanismos, transmitidos de forma discreta, que permite que os indivíduos se tornem no que são realmente e não qualquer uma das outras infinitas possibilidades que nascem com estes.

Desta forma, inerente à concepção da cultura como conjunto de mecanismos, está o pensamento humano, que é considerado por Geertz mais que uma actividade que ocorre dentro da cabeça do Homem. O pensamento é algo que se torna público e social e que, desta forma, dá origem a um “tráfico de símbolos significantes”. Exemplos deste tráfico de símbolos são as palavras, gestos, desenhos, sons musicais, objectos naturais mas também aparelhos mecânicos (Geertz, 1973: 45). Qualquer objecto pode entrar neste tráfico de símbolos desde que seja retirado da sua mera existência e confira significado à experiência humana.

É possível verificar, desde já, que o tráfico simbólico comporta em si a ideia de materialidade: objectos como relógios ou jóias, ou até mesmo tecnologias como a fotografia, circulam na teia simbólica que permite a condução do comportamento humano⁸. A fotografia pode ser, assim, vista mediante as relações simbólicas que estabelece entre o seu interior e o seu exterior, entre o seu conteúdo, a sua forma e os próprios indivíduos.

The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man (“O Impacto do Conceito de Cultura no Conceito de Homem”), mostra que ideias, valores, actos e

⁸ Para Geertz, os mecanismos da cultura condicionaram a própria existência humana enquanto *homo sapiens*. Não existe natureza humana sem cultura, isto é, sem sistemas de símbolos significantes: “a cultura, ao invés de ser adicionada, por assim dizer, a um animal virtualmente acabado, foi um ingrediente central na produção do próprio animal” (Geertz, 1973: 47).

emoções são produtos da cultura, mesmo que para tal sejam requisitadas capacidades e tendências inatas aos seres humanos. Clifford Geertz enuncia a possibilidade do homem ser ele próprio considerado um artefacto⁹, fruto da cultura onde está inserido (Geertz, 1973: 51).

Geertz rejeita, assim, uma concepção arquetípica do homem, tanto defendida pelo Iluminismo, que procurava o universalismo do homem natural, como pela antropologia clássica, que persistia no estudo de traços culturais comuns a todos os homens. Em ambos os casos as diferenças entre indivíduos são consideradas secundárias. De acordo com o autor, a procura do Homem com “H” maiúsculo sacrifica o homem que realmente existe, o homem com “h” minúsculo. Assim, para perceber o que é humano, Geertz abandona o campo do universal e do tipológico, e sugere que seja estudado o detalhe, não só dos mecanismos culturais, mas também dos vários indivíduos que o compõem, assim como das suas particularidades, das suas “insignificâncias”. É, precisamente, a partir deste ponto que se torna permissível extrapolar a perspectiva de Geertz, a concepção do estudo do homem enquanto artefacto, cuja existência comum mas simultaneamente cheia de especificidades deve ser tida em conta, para o estudo da fotografia vernacular.

Não é novidade que a fotografia enquanto objecto da vida quotidiana tem sido ignorado na produção de histórias da fotografia, como são, por exemplo, a obra de Beaumont Newhall¹⁰, a de Helmut e Alison Gernsheim (1969, 1988) ou até mesmo da recente “História Cultural da Fotografia” de Mary Warner Marien¹¹, no qual a autora por vezes se dedica a referenciar apropriações de práticas fotográficas quotidianas nas práticas de cariz artístico. Daguerreótipos, ambrótipos, álbuns pessoais e de família, *snapshots* ou até mesmo estampagens são algumas expressões da versão popular da

⁹ Relativamente ao artefacto pode dizer-se que este é o único evento histórico que ocorre no passado mas sobrevive no presente e, graças à sua qualidade material, pode ser re-experimentado, estabelecendo uma ligação entre ambos (Andrews, 2007). Esta conexão entre os tempos passado e presente é particularmente evidente no caso específico da fotografia, nomeadamente se esta for entendida como um objecto indiciário, ou seja, como um traço do passado recuperado sempre num tempo presente.

¹⁰ Apesar de contemplar os instantâneos em algumas páginas a obra “The History of Photography” de Newhall (1949) narra a história dos pioneiros da fotografia, do aparecimento das múltiplas tecnologias e trata sobretudo de questões estéticas ligadas aos conteúdos das imagens fotográficas. A quinta edição revista e aumentada, publicada em 1988, continua a ser muito pobre em termos da presença de fotografia vernacular, sendo apenas dedicadas pequenas notas a esta categoria fotográfica. Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present* (Nova Iorque, The Museum of Modern Art, [1949] 1988).

¹¹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (Nova Iorque, Laurence King Publishing, 2002)

fotografia, expressões estas que Geoffrey Batchen chama de fotografias abjectas, justamente por serem aquelas que ficam fora do corpo de estudo da história e crítica da fotografia (Batchen, 2001). Também Holland refere que “as fotografias privadas (...) têm figurado nas histórias da fotografia maioritariamente como exemplos da evolução tecnológica” (Holland, 2000: 122). Os historiadores que se têm vindo a ocupar de assuntos relativos à fotografia focam-se, habitualmente, na vertente artística do *medium*, de forma a enquadrar cada imagem numa narrativa histórica. A perspectiva formalista (Szarkowski, 1989), a indiciabilidade (Barthes, 1980), a transparência e objectividade (Bazin, 1945) ou a perspectiva de construção ideológica e cultural (Tagg, 1988; Sekula, 1982) são abordagens que têm tido a fotografia como objecto de estudo privilegiado, sem se debruçarem sobre um estudo materialista da mesma.

Contudo, durante as últimas décadas muitos autores (Bourdieu, 1965; Batchen, 2001; Edwards, 1999; Kuhn, 1995) têm revelado um interesse particular pela imagem fotográfica quotidiana devido, não só à importância que esta representa para a história da fotografia enquanto meio mas também enquanto artefacto, que reflecte muitos dos hábitos de quem a pratica e, consequentemente, da sociedade em que se insere. Ao encontro da proposta de Geertz, o mundo do universal e da tipologia na Fotografia é abandonado a favor de fotografias que não cabem numa classificação formalista, que foram e são feitas por milhares de indivíduos anónimos e que, por isso mesmo, exprimem idiossincrasias não absorvíveis pela típica narrativa histórica.

“Em resumo, as [fotografias] vernaculares são as imagens suplementares da fotografia, a parte da sua história que foi empurrada para as margens (ou além destas, para o esquecimento) precisamente para delimitar aquilo que é próprio do seu projecto histórico” (Batchen, 2001: 58).

Desta forma, a fotografia vernacular é a “presença ausente” que determina a própria identidade histórica e física do *medium* uma vez que se constitui como um conjunto de imagens preteridas a favor de outras que compõem o corpo de uma narrativa histórica (Batchen, 2001: 59).

A fotografia comum estabelece, assim, a linha entre o que é considerado notório na prática fotográfica e o que é considerado despojo.

Perante o corpo gigantesco de fotografias pessoais e de família¹² que se encontra, como foi visto, no cerne da definição da identidade fotográfica, a história enfrenta um desafio colocado por este conjunto de imagens fotográficas. Uma visão centrada apenas nas origens e na evolução do *medium*, nos artistas e nos seus conceitos, prática habitual na história de arte (onde também é incluída uma história da fotografia), deixa de ser adequada quando se pensa na inclusão destes objectos no discurso histórico (Batchen, 2004: 94)¹³ ou quando se procura uma história apropriada para este tipo de objectos. De acordo com a proposta de Batchen, terão de ser desenvolvidas formas de pensar a fotografia que tenham em conta a sua materialidade enquanto objecto presente na vida quotidiana.

“E para [a história] ser representativa, terá de abordar o carácter repetitivo dessas imagens. Porque é que as pessoas dão tanto valor a fotografias (...) que são tão aborrecidas para outros? Porque é que as pessoas choram por causa de fotografias que não têm qualidade estética? São questões com as quais os historiadores vão ter de aprender a lidar” (Batchen in Gomes, 2008).

Não devem ser esquecidos, igualmente, os significados que são atribuídos às fotografias assim como os seus efeitos sociais¹⁴. Relativamente a estes últimos, Alfred Gell (1998)¹⁵ refere que os objectos, na sua generalidade, devem ser vistos como agentes sociais, uma vez que potenciam efeitos que são dependentes exclusivamente da existência dos mesmos. Determinados comportamentos estão associados a determinadas formas de existência materiais, ou seja, diferentes objectos fotográficos suscitam diferentes efeitos nos indivíduos.

Já o estudo, sugerido por Batchen, da significação atribuída à fotografia enquanto objecto, encontra um traço comum à teoria de Geertz na qual a teia de símbolos significantes, que faz parte da cultura, é essencial, não só na ordenação do

¹² Tal como Batchen indica, o número de fotografias vernaculares é largamente superior às fotografias que extrapolam esta categoria (Batchen, 2001: 59) e, de acordo com a entrevista dada pelo historiador a 11 de Junho de 2008 ao jornal *Público*, é estimado que 550 fotografias sejam produzidas por segundo. Kathleen Gomes, *Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família deveria ser público*, via <http://static.publico.clx.pt/blogs/artephographica/geoffreybatchen.pdf> (consultado a 10.04.2012)

¹³ Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography & Remembrance* (Amsterdão, Van Gogh Museum, 2004).

¹⁴ “Precisamos de desenvolver uma forma de falar sobre a fotografia que possa contemplar os seus vários atributos físicos, a sua materialidade enquanto meio de representação, assim como os seus significados e efeitos potenciais. Em resumo, precisamos de desenvolver uma nova história para a fotografia” (Batchen, 2004: 94).

¹⁵ Alfred Gell, *Art and Agency* (Oxford, Clarendon Press, 1998).

comportamento humano, mas também na atribuição de sentido à experiência do homem.

Olhando para as fotografias enquanto portadoras de significados e produtoras de efeitos sociais, é possível perceber que ambas assentam na qualidade material das mesmas¹⁶. A fotografia deve ser, por isso, pensada de acordo com as suas propriedades físicas, com a sua presença no mundo da experiência humana, ou seja, deve ser estudada tendo em conta as relações estabelecidas entre si e uma “dimensão social, uma rede dinâmica de trocas e funções, que lhe confere uma identidade estável mas nunca estática” (Batchen, 2001: 78).

Ainda relativamente à materialidade da fotografia, é interessante referir a passagem de E. Edwards e J. Hart quando revêem o episódio da obra *A Câmara Clara* na qual Roland Barthes comenta a fotografia da sua mãe quando esta ainda era criança. Segundo as autoras, o exercício de rememoração feito por Barthes é focado, primeiramente, nas qualidades materiais da fotografia, nomeadamente “no desvanecimento da impressão a sépia” e “nos cantos dobrados”, possivelmente por estar inserida num álbum¹⁷. Desta forma, “é a fotografia que transporta em si as marcas da sua própria história” sendo que “a fotografia é tanto uma imagem como um objecto físico que existe num tempo e num espaço e, consequentemente, na experiência social e cultural”¹⁸. O objecto fotográfico, tal como todos os outros objectos, está inserido numa continuidade de processos de produção, troca, uso e significado, não sendo, por isso, um elemento passivo mas um elemento activo entre vários actores sociais (Edwards e Hart, 2004:4) tal como propunha o autor Alfred Gell. Mas, como já foi referido, a materialidade do objecto fotográfico é geralmente remetida para aspectos estéticos, técnicos ou de conservação.

Na generalidade, como fazem notar Batchen (1997), Edwards e Hart (2004) e Crary (2001) o senso comum diz que as fotografias são apenas percebidas através da visão, do acto de olhar. Neste ponto, o conteúdo da imagem sobrepõe-se à sua forma,

¹⁶ “Os objectos são ligações entre o passado e o presente e as fotografias têm uma dupla ligação como imagem e como material, duas camadas ontológicas no mesmo objecto”. Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, via <http://thathasbeen.wordpress.com/2009/12/02/photographs-as-objects-of-memory/> (consultado em 16.05.2012), pp. 236.

¹⁷ Nas palavras do próprio Barthes: “A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de um sépia pálido, revelava a custo duas crianças de pé”. Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa, Edições 70 [1980] 2006).

¹⁸ Elizabeth Edwards e Janice Hart, “Introduction: Photographs as Objects” in E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (Nova Iorque, Routledge, 2004).

muito devido ao carácter de transparência que acompanha a ontologia da fotografia desde a sua invenção, mas também à sua particularidade indicial. É, aliás, a condição de *índice*, conceito proposto por C. S. Peirce que sugere uma teoria dos signos, que permite pensar a fotografia como um vestígio da realidade. Diferentemente do *ícone* (que exerce a função de representação por via da semelhança) e do *símbolo* (que representa via um conjunto de convencionais aceites por todos), o *índice* representa um objecto através da própria contiguidade física do signo com o seu referente, como é o caso dos raios de luz emanados por um corpo que tocam a película fotográfica. De acordo com Peirce:

“As fotografias, em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que em certos aspectos se assemelham exactamente aos objectos que representam. Mas esta semelhança é na realidade devida ao facto de estas fotografias terem sido produzidas em circunstâncias em que estavam fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à Natureza. Deste ponto de vista, portanto, correspondem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física (*índice*)”¹⁹.

Apreender uma fotografia tornou-se num hábito de ver o seu conteúdo, de ver o que está representado na imagem, passando despercebidas as suas particularidades materiais, assim como a relação de outros sentidos, nomeadamente do toque ou do cheiro, com a imagem fotográfica. No entanto, são estas particularidades que muitas vezes contam a história do conteúdo das imagens fotográficas e, até mesmo, que influenciam o próprio sentido das mesmas. Neste contexto, torna-se permissível pensar a fotografia tendo em conta a metodologia vinda da cultura material que é definida como “a interpretação de sinais culturais transmitidos por artefactos” (Batchen, 2001: 78) e que evidencia as relações sociais entre o objecto fotográfico e os indivíduos. A própria cultura material providencia metodologias e categorizações mais apropriadas à fotografia vernacular, como a ideia de género e de morfologia, tornando conceitos como originalidade, autoria ou estilo, relacionados sobretudo com a história da arte, menos adequados na análise da imagem fotográfica enquanto objecto (Batchen, 2001: 77).

Desta forma, o estudo da fotografia vernacular não deve passar pela busca de uma derradeira identidade através da reconstituição do passado, nem da procura de

¹⁹ C.S. Peirce in Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico* (Lisboa, Vega, 1992), pp. 43.

significados originais que atribuam sentido a estas manifestações no presente, mas deve estabelecer um diálogo entre passado e presente, tendo em conta as transformações deste objecto ao longo do tempo²⁰.

Também Edwards e Hart defendem uma mudança relativamente à abordagem a adoptar quando se pensa a fotografia sugerindo, igualmente, um maior enfoque nas características materiais do *medium*:

“A materialidade traduz a ‘fotografia’ abstracta e representativa em ‘fotografias’ enquanto objectos que existem no tempo e no espaço. A possibilidade de pensar as fotografias desta forma é assegurada pelo facto elementar de que as fotografias são coisas” (Edwards e Hart, 2004: 2).

As autoras sugerem, assim, que o estudo da fotografia, nomeadamente a quotidiana, pode ser feito tendo em conta a trajectória, no espaço e no tempo, de um determinado objecto fotográfico de forma a revelar as variâncias de valores, significados e relações associados ao mesmo dentro da sociedade, tal como é proposto pelo *material turn* vindo da Antropologia²¹.

A fotografia enquanto objecto material torna-se, assim, num móbil para compreender costumes e hábitos da sociedade que a acolhe, uma vez que os objectos “são registos visíveis vitais de significados sociais que, de outra maneira, seriam intangíveis” (McCracken cit. Edwards e Hart, 2004: 6). Tal como defendia Geertz, o que é verdadeiramente humano é encontrado nas particularidades e detalhes da vida quotidiana.

I.2. O toque e o objecto fotográfico

Ao pensar a materialidade da fotografia, é impossível não equacionar a relação entre o corpo, objecto fotográfico e tactilidade. A própria formação química da fotografia analógica é constituída pelo toque da luz emanada pelos objectos numa superfície sensibilizada, formando uma imagem directamente afectada pelo mundo físico que constitui a realidade. Assim, desde o aparecimento da fotografia que

²⁰ De acordo com Batchen, “tal como as fotografias vernaculares implodem a presumida distinção entre tactilidade e visualidade e entre a identidade física e conceptual da fotografia, devemos produzir também uma morfologia histórica para a significação fotográfica igualmente complexa”. “Qualquer estudo de fotografias vernaculares deve, com certeza, traçar a presença do passado, mas como uma rasura (...) que motiva o objecto no presente” (Batchen, 2001: 79).

²¹ Esta metodologia tem como central o estudo social do objecto (Edwards e Hart, 2004: 3).

visualidade, materialidade e tactilidade estão amplamente relacionados. O caso do daguerreótipo, surgido em 1839, é paradigmático da importância que o toque representa na relação entre pessoas e fotografias²². Composto por uma chapa de cobre coberta por uma camada de prata polida e revelada por vapor de mercúrio, o daguerreótipo sempre necessitou de um especial cuidado relativamente ao seu armazenamento e manuseamento. Caixas ornamentadas com baixos-relevos ou molduras eram comumente utilizadas para proteger a superfície sensível dos daguerreótipos. De acordo com Schwartz, que traça o percurso social de um daguerreótipo feito pelo bem sucedido daguerreotipista canadiano T. C. Doane e a forma como foi investido e gerador de significações através da sua materialidade, “o daguerreótipo (...) exibia uma combinação de materiais e confrontava o indivíduo com uma variedade de superfícies, cores e texturas”²³. Devido à sua particular composição, o daguerreótipo exigia uma maneira particular de observação. Para ver um daguerreótipo com nitidez, o observador tinha de manipular o objecto fotográfico de forma a conseguir atingir um determinado ângulo que permitisse uma iluminação específica da imagem fotográfica. Este processo pressupunha a tactilidade constante com a superfície que continha o daguerreótipo e que fazia, assim, parte da experiência do observador. Os suportes onde os daguerreótipos estavam inseridos tornavam-se tanto “um estímulo para os dedos como um prazer para os olhos” (Batchen, 2004: 14). Como descreve Schwartz, a par da experiência óptica estava também presente uma experiência háptica²⁴. O peso, o tamanho ou a textura do daguerreótipo e da protecção onde estava envolvido eram elementos físicos que participavam na experiência do observador (neste contexto também utilizador) e que objectificavam o processo de ver a imagem fotográfica. “A ‘objectificação’ do daguerreótipo era central e acentuada no processo de visualização” (Schwartz, 2004: 18). Visualidade e tactilidade surgem intimamente relacionadas com a introdução e domesticação da fotografia, sendo oportuno referir a existência da consumação entre experiência visual e experiência

²² Mais do que a experiência háptica que o daguerreótipo pressupunha na sua visualização, era comum este tipo de fotografia evocar também a sensação do tacto através do próprio conteúdo da imagem. Muitos daguerreótipos do século XIX representavam o toque, a ligação física entre os sujeitos fotografados, sendo igualmente comum a imagem do sujeito que toca ou que segura um outro daguerreótipo.

²³ Joan M. Schwartz, “Un beau Souvenir du Canada: Object, Image, Symbolic Space” in E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (Londres, Routledge, 2004), pp. 18.

²⁴ “O estojo devia ser segurado, aberto cuidadosamente, aconchegado na mão e inclinado lentamente, da direita para a esquerda, de frente para trás, até ao ângulo correcto, onde a imagem é tornada visível na superfície da placa” (Schwartz, 2004: 18).

háptica²⁵, através da junção da visão que Barthes denomina “o mais mágico dos sentidos” e do tacto que o mesmo refere ser “o mais desmistificante de todos” (Barthes cit. Batchen 2004: 31).

A materialidade do daguerreótipo estudado por Schwartz, ultrapassava a própria fisicalidade do objecto em si, mostrando o conteúdo da imagem “objectos materiais culturalmente significantes – toucados, trajes, medalhas, estandarte, escudo, arco e flechas – cada um deles com a sua história para contar” (Schwartz, 2004:21). Segundo o autor, também a pintura à mão sobre os daguerreótipos, neste caso específico sobre a imagem dos objectos acima mencionados, acrescentava outro nível de materialidade ao daguerreótipo, reforçando a sua presença física. A pintura de imagens fotográficas, como os *tintypes* ou os já referidos daguerreótipos, era uma prática comum durante algumas décadas após a introdução da técnica fotográfica. Em muitos casos a própria superfície fotográfica deixava de ser visível depois de ser coberta por várias camadas de tinta ou por solventes que apagavam a imagem química e que acabavam por conferir textura e profundidade à imagem fotográfica inicial que se tornava num palimpsesto (Batchen, 2004: 18-19). Um caso interessante é o caso da fotografia pintada indiana. A pintura que era adicionada à fotografia era portadora de um amplo simbolismo e mantinha uma independência relativamente à imagem fotográfica. Desta forma, a fotografia deixava de representar apenas o instante em que foi exposta à luz e adquiria uma camada temporal e material acrescentada pela mão do pintor (Batchen, 2004: 25), permitindo ao observador experienciar a fotografia de diferentes formas perceptivas.

A qualidade material do objecto fotográfico, que permite a experiência tátil do sujeito observador/utilizador da fotografia, permite também corporalizar aquilo que não é comumente visto. Através da fotografia e dos restantes elementos que a acompanham, quer sejam jóias, álbuns, livros, caixas, é possível discernir laços e relações familiares (Batchen, 2004: 32). O já supra mencionado Geoffrey Batchen é, precisamente, um dos autores que reflecte sobre estes artefactos e sobre as histórias que contam. O autor presta especial atenção à joalheria dedicada ao transporte de imagens fotográficas, como é o caso de relógios de bolso, anéis, pendants ou

²⁵ Alois Riegl foi o historiador responsável pela teoria “óptico-háptica” na qual defendia que o conhecimento de um determinado objecto só é possível através do sentido do toque que permitia apreender o objecto em profundidade, já que a visão apenas facultava o conhecimento do objecto através da extensão (altura e largura).

alfinetes de peito. Apesar de ser um hábito que data desde o século XVII (onde pequenos retratos pintados eram inseridos em objectos semelhantes), o transporte da imagem de um ente querido inserido numa peça de joalharia teve particular expressão com o surgimento e democratização da técnica da fotografia.

“Uma fotografia incorporada numa peça de joalharia é posta literalmente em movimento (...). A fotografia torna-se uma extensão do seu utilizador; ou talvez são os seus utilizadores que se tornam protésicos do corpo da fotografia” (Batchen, 2004: 35).

A colocação de cabelo dentro de peças de joalharia, junto de uma fotografia, mostra como o corpo pode realmente tornar-se protésico do objecto fotográfico. Alguns objectos, como uma bracelete tecida com cabelo humano, onde não faltava também a presença de um pequeno retrato fotográfico, permitiam tocar realmente o corpo ausente (Batchen, 2004: 69).

Também o emolduramento, a montagem da imagem fotográfica com outros elementos materiais ou a inserção da fotografia num álbum parecem, desta forma, requisitar uma maior participação da sensibilidade tátil do observador, tornando a interacção com a imagem fotográfica mais física, mais reflexiva, mais íntima. Como nota Geoffrey Batchen, estes objectos fotográficos vêm intersectar o “isto foi” barthesiano, a “evidência forçada” de um objecto que existiu no passado (Barthes, 1980: 126) com “a realidade do espaço físico, mais imediato e tangível” (Batchen, 2004: 40).

A fotoescultura, prática tradicional mexicana que teve expressão, sobretudo entre 1920 e 1980, é paradigmática da hibridação entre visualidade e tactilidade do objecto fotográfico. Constituída por uma combinação de uma fotografia (habitualmente pintada à mão), um busto esculpido em madeira, uma moldura trabalhada, elementos decorativos e duas placas de vidro que selavam a peça, a fotoescultura mostra uma imagem fotográfica em relevo que exige mais que um olhar sobre o seu conteúdo. De acordo com a experiência de Batchen, a fotoescultura é um objecto que ultrapassa o carácter indicial da fotografia, constituindo-se antes como um “ícone cuja significação recai sobre o ritual em vez da verdade visual” (Batchen, 2004: 64). A fotoescultura mostra-se, assim, como um objecto de carácter icónico, que fala mais sobre o presente do que sobre o passado, onde as ideias de

materialidade, de tactilidade, de presença, da própria ideia de corpo sobressaem mais do que a fidelidade da representação.

I.3. O álbum

O álbum é outro exemplo de materialidade associado à fotografia e também ele permite uma experiência tátil tão vincada como a experiência visual²⁶. Apesar de não se referir especificamente ao álbum de fotografias, Susan Sontag afirma que “o livro foi, por muitas décadas, a forma mais influente de arranjar (...) fotografias, garantindo-lhes longevidade, se não mesmo imortalidade”²⁷. Os primeiros álbuns de fotografias eram compostos por encadernações em pele, geralmente ornamentadas com baixo-relevos ou outros objectos decorativos. Martha Langford, autora que baseia o seu estudo na colecção do Museu de História Canadiana McCord onde teve acesso a mais de duzentos álbuns fotográficos, descreve que “os materiais luxuosos das encadernações causam uma impressão contundente”²⁸. Pequenas jóias incrustadas, madrepérola, superfícies lacadas, ouro ou tecidos valiosos são alguns dos materiais encontrados pela autora em álbuns “belos e imutáveis, que aparecem como mundos privados, preservados durante anos no seu local de descanso” (Langford, 2001: 6)²⁹. É interessante referir que Walter Benjamin, na sua *Pequena História da Fotografia*, falava já na materialidade do álbum de família a propósito da entrada do *medium* no circuito comercial: “Foi a época em que os álbuns fotográficos começaram a ficar cheios. Os seus lugares preferidos eram os cantos frios da casa, as consolas ou as

²⁶ A palavra “álbum”, cuja origem latina indica uma placa em branco que servia para registar listas, sobrevive no século XVII como um repositório de dedicatórias e assinaturas (*autographs album*).

²⁷ Susan Sontag, *On Photography* (Nova Iorque, Rosetta Books, [1977] 2005), pp. 2.

²⁸ Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Canadá, McGill-Queen’s University Press, 2001), pp. 6.

²⁹ O estudo de Martha Langford incide-se sobre a fotografia enquanto objecto tangível, tendo como base quarenta e um álbuns de fotografias presentes na colecção do Museu McCord. O museu cobre um século de prática fotográfica desde 1860 a 1960, que nas palavras da autora é “o século do álbum fotográfico”. A autora defende uma relação entre o álbum de fotografias e a tradição oral, uma vez que este é um artefacto que entrelaça o “mostrar” e o “contar”, especialmente quando o álbum é associado à memória e à recordação: “As nossas memórias fotográficas miméticas necessitam de um enquadramento mnemónico que as mantenha acessíveis e vivas. O álbum reflecte essa necessidade e preserva as suas condições evanescentes. Falar do álbum fotográfico é ouvir e ver as suas raízes na oralidade” (Langford, 2001: 21). Na perspectiva da autora, a estrutura oral que envolve o álbum é a chave para a sua própria compreensão.

mesinhas de centro na sala de visitas: encadernações de couro com horrendas guarnições de metal e as folhas grossíssimas, debruadas a ouro”³⁰.

Actualmente, os álbuns de fotografias continuam a apresentar encadernações texturadas, sejam eles de pele ou de plástico ou até mesmo de cartão, ilustrações temáticas³¹ e, quando são relativos a rituais ou cerimónias, como o casamento, os álbuns de fotografias surgem em encadernações luxuosas e pesadas. Estas variações na materialidade dos álbuns podem condicionar a própria forma de experienciar o mesmo, ou seja, a materialidade do álbum enquanto objecto pode ditar as condições de apreensão deste.

Depois de colocadas nas páginas em branco de um álbum (ou nas pequenas bolsas de plástico muito comuns nos álbuns *kodak*), as fotografias entram em movimento, tal como a joalharia. “Quando tocamos num álbum e viramos as suas páginas, pomos a fotografia em movimento, literalmente em arco através do espaço e metaforicamente numa sequência narrativa” (Batchen, 2004: 49). A ideia de narratividade torna-se premente ao pensar sobre o álbum fotográfico. O álbum de fotografias, tal como ainda é conhecido actualmente, não deixa de ser ele próprio um livro. Um livro em branco que espera pelas imagens, ilustrações, textos, colagens do seu “autor” para se tornar completo. Quando na posse de um álbum de fotografias ainda vazio, o sujeito é chamado a construir activamente uma narrativa através de imagens. Uma narrativa sobre a infância, sobre a adolescência, sobre o casamento, sobre o tempo livre. O álbum de fotografias pode guardar a história, a narrativa de uma vida, ou pelo menos de parte de uma vida, contada a partir da lente do fotógrafo. O álbum poder ser pensado, desta forma, como uma série a partir do qual se constrói

“a história familiar em alguns aspectos como uma narrativa clássica: linear, cronológica (...). O álbum é um momento na construção cultural da família; e não é coincidência que as convenções do álbum – o que nele entra e como é arranjado – são, culturalmente falando, bastante circunscritas”³².

³⁰ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia” in *A Modernidade* (Lisboa, Assírio e Alvim [1931] 2006), pp. 250.

³¹ É comum a existência de ilustrações, por exemplo, de pares de alianças, elementos relativos à infância ou destinos paradisíacos nas capas dos álbuns de forma a indicar qual o conteúdo do mesmo.

³² Annette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (Londres, Verso, [1995] 2002) pp. 19-20.

Apesar da defesa veemente de uma construção cultural da família bem como dos seus artefactos, como é o caso do álbum, Kuhn não deixa de referir que, existe uma liberdade produtiva dos mesmos: “As pessoas farão uso das ‘regras’ do álbum de família à sua própria maneira” (Kuhn, 1995: 20). Os livros que contam a história do sujeito em imagens são preenchidos de momentos chave que pontuam a produção de fotografias. De acordo com Chalfen, que propõe uma cronologia segundo o seu estudo levado a cabo no final dos anos 80, a produção de instantâneos começa logo depois do nascimento de uma criança, sendo comuns as fotografias que mostram o bebé a dormir, a tomar o primeiro banho ou a beber o primeiro biberão. É precisamente esta série de primeiras acções que constitui um dos temas mais fotografados. Segundo o autor, nesta fase são também tiradas fotografias que juntam o recém-nascido com outros membros da família onde são evidenciados “laços inter-geracionais e relações familiares; conexões com o espaço e com bens materiais; e preferências estéticas”³³. Em cerimónias importantes, como baptismo, a criança é também amplamente fotografada, sendo, por vezes, contratados profissionais para fotografar o acontecimento, tal como nos casamentos. A captação de fotografias é já tão habitual que a própria falta de imagens fotográficas de infância pode suscitar alguma surpresa. Chalfen cita o caso de uma jovem de 20 anos que chegou a desconfiar da relação biológica que tinha com os pais uma vez que estes não possuíam qualquer fotografia de infância da mesma. “Os instantâneos adquiriram o estatuto de artefactos esperados ou até mesmo exigidos” (Chalfen, 1988: 80). Os aniversários são considerados, igualmente, momentos que merecem ser fotografados, tal como outros eventos considerados importantes na evolução da infância para a adolescência e da adolescência para a idade adulta. Segundo as observações de Chalfen, as fotografias relativas a graduações escolares e académicas são, na maioria dos álbuns de família, uma presença regular. O casamento é, seguidamente, o evento com maior expressão a nível de produção de fotografias sendo que era (e ainda é) usual a contratação de profissionais para realizar o álbum oficial do acontecimento. “A fotografia de casamento tem a sua história peculiar, uma ligação directa à fotografia de estúdio do séc. XIX e, antes disso, à pintura dinástica da aristocracia” (Batchen, 2001: 70). No entanto, os casamentos encorajam também a prática fotográfica amadora. Muitos dos familiares e restantes convidados produzem fotografias que mostram a sua visão do

³³ Richard Chalfen, *Snapshot: Versions of Life* (Ohio, Bowling Green State University Press, 1987), pp.77.

casamento e que serão incluídas também no álbum de fotografias pessoal. A viagem de lua-de-mel é, também, um momento fotografado, tal como as restantes viagens feitas pelo casal. O turismo é, aliás, uma das práticas onde a produção de fotografia é mais intensa, sendo que em 1979 estimava-se que 70 por cento das fotografias tiradas por ano fossem feitas em contexto de férias (Chalfen, 1987: 88). Susan Sontag refere mesmo que “a fotografia desenvolve-se juntamente com uma das mais características actividades modernas: o turismo” (Sontag, 1977: 6). O trabalho, por outro lado, raramente aparece nos álbuns de família, sendo privilegiado o tempo passado com a família e/ou durante os tempos livres, tal como acontecia desde o século XIX. O próximo momento que, de certa forma, completa o ciclo de produção de fotografia no contexto familiar, é o nascimento dos filhos. Os pais continuarão a aparecer nas imagens mas a atenção é, novamente, dirigida para a criança. As aquisições materiais conseguidas ao longo da vida são, igualmente, alvo da produção de instantâneos: a casa nova, o carro novo ou a nova roupa surgem como um tema habitual. Assim que as marcas de envelhecimento ou de doença começam a ser nítidas, a presença em fotografias começa igualmente a diminuir. E se, em meados do século XIX, a captação de fotografias de entes queridos já mortos era uma prática habitual³⁴, a partir do final do mesmo século tais imagens deixam de ser feitas e, consequentemente, deixam de ser incluídas no álbum de família. A cronologia enunciada por Richard Chalfen mostra que é fácil perceber que momentos fazem parte da colecção de fotografias colocadas num álbum de família. De acordo com o autor, dificilmente são encontradas imagens que representem discussões, incidentes, preparativos ou, no caso das crianças, maus comportamentos. Desta forma, a produção dos álbuns de família, pelo menos no formato material, conta uma narrativa cuidadosamente truncada, onde “é mais o que é deixado de fora do que o que é incluído” (Chalfen, 1987: 93).

“Uma história familiar contada através de fotografias concretiza-se quotidianamente (...). Interessa escrevê-la dia-a-dia – mesmo que no ocidente católico possamos destacar, entre outros acontecimentos, o casamento, nascimento, aniversário e a celebração do Natal –, como se a “vida feliz” correspondesse à consumação de ‘ritos de felicidade’ e à sua inscrição em

³⁴ Segundo a autora Margarida Medeiros “fotografar as pessoas no seu leito de morte era um dos vectores da actividade profissional dos fotógrafos no século XIX. (...) Embora à medida que avançamos para o final do século XIX se note a resistência de certos fotógrafos neste género, nas décadas de 60 e 70 essa era uma prática relativamente consensual e interiorizada, não constituindo nada de macabro”. Margarida Medeiros, *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas* (Lisboa, Assírio e Alvim, 2010), pp.18.

suportes de memória, dilatando a narrativa familiar em direcção a uma promessa futura”³⁵.

Não obstante, esta não deixa de representar o percurso, a história pessoal e familiar de quem produziu o álbum mesmo que estas sejam imagens convencionadas e convencionais.

“A fotografia desempenhou um papel fundamental na junção da família, tempo livre e consumo na esfera privada. Especificamente, a fotografia pareceu capaz de alterar a experiência do plano do mundano, do comum e do insignificante para o plano do idealizado”³⁶.

A produção de um álbum de fotografias permite, de outra maneira, explorar a capacidade criativa do seu produtor, sendo que este pode escolher não só o próprio álbum, como também a ordenação e colocação das fotografias nas suas páginas. O produtor pode ornamentar as páginas em branco do álbum, adicionar textos, datas ou outro tipo de elementos que possam compor uma folha de um álbum fotográfico³⁷.

O álbum de fotografias é, assim, um objecto que permite traçar narrativas (mesmo que parciais), quer pessoais quer familiares onde o homem comum se transforma em sujeito reflexivo, tanto quando produz o álbum como quando revê o mesmo, transportando momentos passados em narrativas presentes. As fotografias familiares surgem, portanto, em séries, sendo que “a sua disposição, uma após outra, a sua selecção e ordenação são tão significantes como as próprias fotografias” (Kuhn, 1995: 19). Com o álbum de fotografias torna-se possível ter acesso a parte da experiência vivida pelo sujeito produtor do mesmo. Através de fotografias cada família constrói uma “crónica fotográfica de si mesma – um conjunto de imagens portáteis que testemunha a sua conexão. Dificilmente importa quais são as actividades fotografadas desde que as fotografias sejam tiradas e estimadas” (Sontag, 1977: 5-6). Ao olhar um álbum de fotografias, o observador está perante uma história de ligações, de genealogias, de relações que poderiam ser perdidas se cada uma das fotografias

³⁵ Maria João Baltazar, *O Olhar Moderno: A Fotografia enquanto Objecto e Memória* (Matosinhos, ESAD, 2009), pp. 124-125.

³⁶ Don Slater, “Domestic Photography and Digital Culture” in M.Lister (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture* (Nova Iorque, Routledge, 1995), pp. 134.

³⁷ Como diz Batchen: “Os donos de álbuns têm a possibilidade de determinar e designar a forma como as suas fotografias serão dispostas e vistas. As imagens podem ser sequenciadas, legendadas e ornamentadas de acordo com o gosto pessoal. Aqui também, a adição de texto a fotografias, quer sejam simples legendas, comentários extensos ou versos, pode intensificar o interesse da imagem fotográfica e aumentar a sua capacidade de despertar as nossas emoções” (Batchen, 2004: 49)

fosse apresentada e vista individualmente. O álbum tem, assim, a capacidade de contar uma história, tanto pessoal como familiar e social.

I.4. O álbum fotográfico e a família

Indissociável do álbum fotográfico é a ideia de família e de unidade familiar (Batchen, 2001: 68)³⁸. É interessante verificar que a conceptualização da ideia de família passa também pela ideia de materialidade: “Rede de pessoas e conjunto de bens, a família é um nome, um sangue, um fluxo proprietário, um património material e simbólico, herdado e transmitido” (Baltazar, 2009: 23).

Não é possível deixar de diferenciar a fotografia de carácter pessoal ou privado da fotografia de carácter familiar. No entanto,

“o facto de a fotografia privada ter-se tornado fotografia *familiar* é um indicador da domesticação da vida quotidiana e da expansão da ‘família’ como o pilar de uma mudança centenária para uma economia de consumo baseada na vida doméstica. A fotografia privada tem evoluído como parte da aproximação entre tempo livre e o ambiente doméstico, cujo desenvolvimento foi paralelo ao desenvolvimento da própria fotografia” (Holland, 2000: 120).

Desta forma, o álbum de fotografias de família faz parte do conjunto muito mais alargado das fotografias pessoais, “feitas para retratar o individual ou o grupo ao qual se pertence” (Holland, 2000: 121). Fazem parte da fotografia pessoal, quer seja de família ou não, imagens onde o “contexto” representa uma maior importância do que a qualidade da imagem, tal como o papel que estas imagens desempenham ao confirmarem e desafiarem a identidade e história de quem as usa (Holland, 2000: 121). Em álbuns feitos de instantâneos, por exemplo, é comum a presença de imagens que fogem aos cânones da fotografia profissional. No entanto, “quanto mais cerimonial for a ocasião que confirme rituais familiares, mais importante se torna seguir certas regras na produção das fotografias que marcam o evento” (Holland, 2000: 156). Proporcional à importância da ocasião parece também ser mais expressiva

³⁸ Além do álbum de família, também outros objectos fotográficos podem ser associados à vida familiar. O emolduramento de fotografias, geralmente relativas a momentos ou épocas especiais, e a colocação das mesmas em espaços interiores constitui-se, ainda hoje, uma prática comum. Através desta prática, a visualização de tais momentos é recorrente, sendo possível revelar os mesmos a visitas ou convidados.

a idealização e a encenação da fotografia que representa a família, a unidade familiar³⁹.

As fotografias de casamento, evento que representa precisamente a formação de um novo núcleo familiar, ou seja, o estreitamento e a coesão de laços relacionais, são um exemplo da exigência de convencionalidade relativamente à produção destas imagens fotográficas⁴⁰. Ainda hoje, como já foi referido, fotógrafos profissionais são contratados para registar o casamento, sendo esta uma prática que remonta ainda à tradição do século XIX onde eram os fotógrafos profissionais que produziam as fotografias de família. “As fotografias tiradas durante este evento tendem a solidificar esta rede [de relações familiares e de amizade] sob a forma simbólica” (Chalfen, 1988: 87). Sobre a fotografia de casamento, Susan Sontag afirma que esta era tão essencial para a cerimónia como as fórmulas verbais proferidas durante a mesma (Sontag, 1977: 5).

Sontag afirma também que um dos primeiros usos da fotografia no contexto familiar foi o registo das proezas dos seus membros: “As câmaras vão com a vida familiar”. E aqui, a autora, referindo-se a um “estudo sociológico francês”⁴¹, afirma que existe uma câmara fotográfica na posse da maioria das famílias.

A produção de fotografias de família surge pouco depois da invenção da própria fotografia⁴², embora, como descreve Pedro Miguel Frade esta função não

³⁹ Convém relativizar associação entre idealização e encenação e a prática da fotografia de família defendidas, aliás, por alguns dos autores mencionados no presente trabalho (Holland, Bourdieu, Kuhn ou Hirsch). Tal como Barthes referia, a fotografia não deve ser reduzida a um rito familiar ou a uma marca de um protocolo social de integração (Barthes, 1980: 15). Nas palavras do autor: “Como me desagradava essa abordagem científica de tratar a família como se ela fosse apenas um tecido de constrangimentos e de ritos: ela ou é codificada como um grupo de dependência imediata, ou é transformada numa teia de conflitos e de recalamentos. Dir-se-ia que os nossos sábios não conseguem conceber que existam famílias «em que as pessoas se amam»” (Barthes, 1980: 84-85).

⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art* (Cambridge, Polity Press, [1965] 1998).

⁴¹ Este que deverá ser o estudo do sociólogo francês Pierre Bourdieu que, ao longo dos anos 60 do século XX, conduziu um estudo sobre a prática fotográfica amadora reflectido na obra “Photography – a Middle-Brow Art”.

⁴² “As fotografias têm sido usadas como snapshots, ou seja, para propósitos de comunicação visual privada, desde a invenção do processo fotográfico” (Chalfen, 1987: 71).

tenha sido uma das primeiras a ser equacionada⁴³. No entanto, de acordo com o próprio Henry Fox Talbot,

“quando um grupo de pessoas é arranjado artisticamente e treinado a manter uma absoluta imobilidade por alguns segundos, são obtidas muitas fotografias encantadoras. Tenho observado que os grupos familiares são especialmente favoritos” (Talbot cit. Holland, 2000: 132).

Poucos anos depois da invenção do daguerreótipo, um grande número de pessoas acorreu a fotógrafos profissionais para obter a sua fotografia, existindo mesmo já na altura a possibilidade de fotografar simultaneamente uma “família de dezoito pessoas” graças às grandes construções de vidro que permitiam a entrada de luz (Holland, 2000: 130). No entanto, os primeiros álbuns surgem com as primeiras impressões bem-sucedidas, geralmente como forma de registar o progresso da técnica fotográfica (Langford, 2001: 23). Em 1854 surgem as *cartes-de-visite* inventadas por André-Adolphe Disdéri. As *cartes-de-visite*, fotografias impressas em papel colocadas em pequenos cartões próprios dos estúdios fotográficos, constituiu-se uma das primeiras formas de produção de fotografia em massa, tendo sido desenvolvido um gosto pelo colecionismo de imagens de individualidades famosas. Não é de espantar que os primeiros álbuns fotográficos tivessem sido compostos por cartões-de-visita da “realeza, celebridades e políticos” (Holland, 2000: 130). Claro que apenas estavam aptos a produzir um álbum, aqueles que possuíssem dinheiro e tempo para tirar fotografias e/ou comprar as *carte-de-visite*. No entanto, os pequenos cartões permitiram o aparecimento dos primeiros álbuns de fotografias ditos comerciais, constituindo-se os volumes em branco como uma ferramenta viável que permitia organizar os cartões comprados ou dados por familiares e amigos. Assim que apareceram fotografias de formatos maiores surgiram, simultaneamente, álbuns que permitiram a inserção de fotografias de variados tamanhos e em variadas composições, tendo o álbum sido facilmente aceite no lar vitoriano (Langford, 2001: 23-24). A fotografia, a par da sua aceitação no seio familiar, tornou-se “um

⁴³ Nas palavras do autor, “a autêntica sofreguidão com que os meios científicos do século XIX se apoderaram da nova invenção para nunca mais a abandonarem (...) mostra bem a não menos autêntica carência de meios de registo gráfico com que os diversos meios científicos se debatiam”. Pedro Miguel Frade, *Figuras de Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura* (Porto, Edições Asa, 1992) pp.46. A fotografia era assim vista como um meio de registo e de suporte à investigação científica (tal como foi dito por François Arago no século XIX aquando da apresentação da técnica à Câmara de Deputados francesa).

instrumento de afirmação individual e social, um processo de demonstrar existência” (Baltazar, 2009: 24).

Já em 1888, é comercializada a primeira câmara Kodak, uma câmara portátil inventada por George Eastman, um fabricante norte-americano de placas fotográficas. Tendo como *slogan* a frase *You press the button, we do the rest*, a primeira câmara Kodak prometia uma maior acessibilidade da prática fotográfica através de um sistema fácil de usar que não requeria qualquer conhecimento sobre técnica fotográfica. A câmara inventada por Eastman prometia também a separação do processo de captação da própria fotografia do processo de revelação da mesma, tornando uma actividade que requeria uma determinada especialização, numa actividade que poderia ser praticada por todos⁴⁴. A crescente acessibilidade da câmara fotográfica Kodak permitiu, “simultaneamente, a domesticação e a industrialização da fotografia” (Holland, 2000: 141), sendo que “a prática fotográfica passou a ser uma coisa banal, uma «arte média» como mais tarde lhe chamará Bourdieu” (Medeiros, 2010: 24). Em 1900, a Kodak introduziu no mercado a câmara “Brownie”, cujo filme utilizado era feito de acetato de celulóide e composto por halogenetos de prata cobertos por uma camada de gelatina. Comparativamente à fotografia praticada com recurso a placas de metal e de vidro, a actividade fotográfica proposta por Eastman tornava-se mais barata, mais prática, mais simples, sendo que a “acessibilidade encorajava a espontaneidade” (Langford, 2001: 24). E se, por um lado, a simplificação do processo fotográfico afastava os utilizadores do conhecimento do mesmo, por outro lado, parecia potenciar uma actividade de coleccionismo a par de uma selecção de entre os cada vez mais numerosos “fragmentos”. A intensa produção de imagens fotográficas trazida pela mudança tecnológica de Eastman, veio instaurar, deste modo, “um tempo cada vez mais ínfimo, mais instituído como fragmento (...) que encontra na produção interminável de imagens a sua *iconografia* por excelência” (Medeiros, 2010: 27). São estes inúmeros fragmentos da realidade, esta cristalização instantânea, que permitem uma diversificação de imagens no álbum de família: “Assim que a Kodak tornou mais fácil documentar a vida familiar, temas mais

⁴⁴ A primeira câmara da Kodak continha um rolo de papel para 100 fotografias. Funcionava através de um foco e de um tempo de exposição fixos e depois de exposto a câmara era enviada para a fábrica da Kodak onde o rolo era revelado e os negativos impressos em papel. Depois do processo de revelação, um novo rolo era inserido na máquina que era enviada para o cliente juntamente com os negativos e as fotografias reveladas. O fotógrafo era, desta forma, afastado do processo de revelação de fotografias assim como dos químicos e da parafernália que este exigia.

insólitos tornaram-se mais comuns. Os álbuns tornaram-se cada vez mais disruptivos e ecléticos” (Langford, 2001: 24). Assiste-se, assim a uma mudança estética, onde a portabilidade e a velocidade permitem fotografar de forma mais livre, tal como uma mudança no tipo de temas retratados, onde deixa de ser necessária a pose prolongada ou os espaços bem iluminados. Pelo contrário, “a fotografia familiar formal envolve tipicamente configurações e poses altamente convencionadas e os fotografados, vestidos habitualmente com as melhores roupas, assumem um ar de decoro ou até mesmo de reverência” (Kuhn, 1995: 73). Desta forma, com a introdução da câmara Kodak, “a fotografia rapidamente se torna o instrumento primário de auto-conhecimento e representação – o meio através do qual a memória familiar seria continuada e perpetuada”⁴⁵.

Sempre associada com a captura de “tempos felizes”⁴⁶, a câmara Kodak apelava ao registo das actividades levadas a cabo durante o tempo livre⁴⁷. De acordo com os anúncios da época realizados pela Kodak, a câmara Brownie dirigia-se para eventos que ocorressem tanto fora como dentro de casa. Fora de casa os sujeitos eram convidados a utilizar a câmara Kodak, um objecto facilmente transportável, para fotografar viagens, eventos ao ar livre, paisagens (*Kodak as you go; Take a Kodak with you*). No ambiente doméstico, os utilizadores da câmara Brownie, nomeadamente as mulheres, eram convidados a fotografar a família (*At home with the Kodak...Make Kodak your family historian; Keep family history in snapshots*)⁴⁸. “A sua simplicidade de utilização indicava que a mulher poderia usá-la (...). E que actividade poderia ser mais apropriada para a mulher do que fotografar os seus filhos” (Holland, 2000: 143). Holland não deixa de salientar que as câmaras Kodak estavam também presentes quando as mulheres saíram do ambiente doméstico, como mostra a própria “Kodak girl”, a rapariga descontraída que, desde 1910, aparece em várias

⁴⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography Narrative and Post-Memory* (Massachusetts, Harvard University Press, 1997), pp. 6-7.

⁴⁶ Nas palavras de Annette Khun “as memórias prometidas pela indústria associada à prática de fotografia familiar são caracterizadas pelo prazer e conclusões adiadas – começos felizes, meios felizes, sem existirem fins para as histórias familiares” (Khun, 1995: 23).

⁴⁷ A redução do número de horas de trabalho conseguido progressivamente pelos trabalhadores durante o século XIX, assim como a redução da semana de trabalho que permitiu que o Sábado se tornasse um dia de descanso, promoveu a expansão de actividades recreativas, bem como, o seu registo fotográfico.

⁴⁸ “No momento em que a fotografia chegava a todas as classes, reforçava-se um momento da vida familiar dirigido pela figura maternal, onde o espaço da casa e os momentos de férias em família tornavam-se significativos, mesmo que a mulher tivesse adquirido uma nova independência social que lhe possibilitava trabalhar fora de casa, ter direito de voto, guiar um automóvel ou ter a sua própria câmara fotográfica” (Baltazar, 2009: 115).

campanhas publicitárias da marca, envergando o seu vestido casual de riscas e a sua máquina fotográfica portátil⁴⁹.

No entanto, depois das duas grandes guerras, o lar, a domesticidade, a família voltam a constituir-se como ideais de uma sociedade, nomeadamente a americana e a europeia, cuja economia era baseada no consumo doméstico. Assim, oposto à turbulência do mundo exterior, o tempo passado em família, dentro ou fora do lar era entendido como um tempo privado e de descontração, que parece reflectir-se nas próprias fotografias onde os sujeitos aparecem mais descontraídos. O ideal de respeitabilidade, herdado da época vitoriana do século XIX, surge associado a uma família nuclear, constituída geralmente por um casal e pelos seus filhos. As crianças tornaram-se, portanto, um dos principais temas fotografados dentro do ambiente doméstico. Eram comuns os anúncios da Kodak que apelavam à captação de imagens dos elementos mais novos da família de forma a que não se perdessem os momentos marcantes do crescimento dos mesmos (*Keep a Kodak story of the baby; There's joy on every page of the school girl's Kodak book*).

“A imagem da criança tornou-se o ícone central da vida em família. Na década de 30 a família com dois ou três filhos constituía-se a norma, o que significava que podia ser dada atenção a cada um dos filhos e havia mais tempo para festas de aniversário, para natais e para as fotografias que acompanhavam cada uma destas cerimónias” (Holland, 2000: 148).

Nas famílias onde existam crianças a probabilidade da presença de uma máquina fotográfica constituía o dobro comparativamente a famílias onde as mesmas não estivessem presentes (Sontag, 1973: 5).

Em 1963, a Kodak lança a câmara Instamatic, uma câmara que, além de permitir trocar facilmente os rolos fílmicos, permitia também obter impressões a cores a um preço acessível⁵⁰. A par da evolução do processo fotográfico e da crescente acessibilidade da fotografia, o último quarto do século XX assistiu a uma verdadeira

⁴⁹ Os anúncios lançados pela própria Kodak mostram ainda como as suas máquinas podiam ser utilizadas pelos mais pequenos uma vez que o processo de captação de imagem era muito simples e a sua qualidade era garantida (*Let the children Kodak; Make the children happy with a Kodak*).

⁵⁰ O primeiro processo fotográfico a cores, denominado Autochrome, chega pela companhia Lumière a partir de 1907. No entanto, é apenas em 1935 que é lançado no mercado o primeiro filme a cores proveniente dos laboratórios da Kodak, o Kodachrome. Este era um processo cromogéneo, ou seja, as cores eram geradas durante o processamento da película. Um ano depois também a firma Agfa lança no mercado um filme cromogéneo. Ambas as companhias procederam a melhoramentos consideráveis relativamente a processos de fotografia a cores.

explosão de fotografia, nomeadamente de instantâneos. Já em 1987, era afirmado que “somos as pessoas mais fotografadas na história da condição humana” (Chalfen, 1987: 4)⁵¹ e que “o último quarto do século XX tornou-se a época da *supernap in Kodaland*” (Holland, 2000: 150).

A presença de fotografia na sociedade ocidental no final do século XX tornou-se tão expressiva que Chalfen propõe o conceito de *cultura kodak* (*kodak culture*) que se refere ao processo de transformação do “mundo real” num mundo simbólico através da produção e utilização de fotografia vernacular (Chalfen, 1987: 10). A produção de fotografia em massa, como é o caso dos instantâneos, é também produtora de padrões comportamentais que se tornam socialmente aceites e se estabelecem numa dada cultura. A ideia de uma *cultura kodak* vai, precisamente, ao encontro do conceito de cultura como um sistema de regras que moldam o comportamento dos indivíduos tal como foi proposto por Geertz. Chalfen sugere, desta maneira, o estudo da grande massa de fotografias de anónimos, bem como da sua existência dentro de contextos sociais do sistema de comunicação humano (Chalfen, 1987: 74).

As fotografias vernaculares produzidas ao longo do século XX distanciam-se, assim, daquelas produzidas durante o século XIX. Longe de um “espanto primeiro”, como diria Pedro Miguel Frade que reflectiu sobre a produção e a recepção das primeiras imagens fotográficas, no século XX “quase toda a gente tem a sua colecção de fotografias – às vezes em álbuns, outras vezes organizadas em caixas ou gavetas ou apenas espalhadas de forma desordenada mas impossíveis de deitar fora” (Holland, 2000: 151). Um estudo levado a cabo em 1977 pelos *behaviouristas* Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton demonstrou que à pergunta “quais são as coisas mais especiais que estão na sua casa?” as fotografias apareciam em terceiro lugar depois das respostas “móvel” e “arte visual”, sendo que na faixa etária mais velha as fotografias constituíam o objecto mais referido e na faixa etária mais jovem as imagens fotográficas eram apenas o décimo sexto objecto mais citado⁵² (Chalfen, 1987: 15).

⁵¹ De acordo com Chalfen, que cita o relatório Wolfman produzido em 1983-84, foram produzidas, em 1973, nos Estados Unidos 6,23 mil milhões de fotografias. Já em 1983 o número de fotografias produzidas no mesmo país aumentou para 11,75 mil milhões, sendo 96 por cento das fotografias a cores (Chalfen, 1987: 13).

⁵² O estudo referido teve em conta 351 indivíduos provenientes de 82 famílias.

Parece, assim, existir uma ligação muito próxima entre os sujeitos e as suas fotografias, entre o exterior da fotografia e o interior da mesma.

1.5. Fotografia e Memória

“No século XX, foi oferecido a milhões de pessoas uma nova forma de aceder ao passado através da democracia da fotografia de família, e no nosso tempo as fotografias de família continuam a ser uma das mais importantes recordações que guardamos” (Kuhn, 1995: 152).

A ligação que une o sujeito e a fotografia de que fala Annette Kuhn, passa pela possibilidade de recordação e rememoração que a própria fotografia oferece. Barthes, Batchen, ou Baltazar são autores que falam sobre a relação entre memória e fotografia, evidenciando as particularidades da imagem fotográfica que permitem o exercício de lembrança e recordação, ou como Batchen refere, a propósito dos primeiros objectos fotográficos, o apaziguamento do medo de se ser esquecido. A par da visualização da imagem fotográfica, que permite uma “re-experiência” do instante findo, a própria elaboração e ordenação do álbum de família permite ao sujeito rememorar o passado através da reconstrução mais ou menos idealizada do mesmo, obedecendo a uma organização temática ou cronológica (Bourdieu, 1965).

“O espanto face às idiossincrasias e diversidade de objectos, cenas e enquadramentos será “domesticado” em privado, quando o fotógrafo regressa a um espaço interior, casa ou ao laboratório onde se ordena, observa e classifica cuidadosamente o espólio capturado” (Baltazar, 2009: 19).

Tal actividade de rememoração, reavaliação e reflexão surge com o *olhar moderno* durante o século XIX, depois do espanto inicial, e permanece, ainda hoje, associada ao objecto fotográfico que convoca não só o olhar, mas também sensações como a tactilidade, como foi anteriormente visto.

Walter Benjamin afirmava que o vestígio constituía algo que coloca perto aquilo que pode estar irremediavelmente longe⁵³. Olhando para a fotografia, é possível afirmar que esta pode ser considerada um exemplo desta conceptualização do

⁵³ O conceito de vestígio é contrário ao conceito de aura. No texto *Pequena História da Fotografia*, Benjamin descreve o conceito de aura como sendo a aparência única de uma distância que, por mais perto que esteja, estará sempre infinitamente longe do sujeito. “Mas o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento do único de algo distante por muito perto que esteja” (Benjamin, 1931: 254).

vestígio, uma vez que coloca permanentemente no presente o passado irremediavelmente longe, o que está ausente no que se apresenta, ou o inatingível no tangível. A própria materialidade do objecto fotográfico, o cheiro de um álbum, os seus detalhes texturados, a deterioração do papel, permite percorrer simultaneamente uma viagem do passado para o presente e do presente para o passado, num movimento temporal circular. Desta forma, “a representação de uso privado e familiar revela-se num alargado movimento de recordação e de movimento do sujeito com o tempo” (Baltazar, 2009: 25). É inegável esta relação da fotografia com o tempo. No texto *Ontologia da Imagem Fotográfica*, André Bazin concebe a fotografia como um meio de embalsamar o tempo subtraindo-o à sua própria corrupção.

“Daí o encanto das fotografias e dos álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de famílias para constituir a inquietante presença de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelo prestígio da arte mas em virtude de uma mecânica impassível”⁵⁴.

Olhar a fotografia de um acontecimento passado permite (re)encontrar, (re)ver, (re)pensar essa realidade (re)apresentada. O exercício da memória acontece no presente. “A memória é sempre um estado de ruína” (Batchen, 2004: 78). A lembrança de algo implica sempre uma deslocação de um momento originário no tempo e no espaço. Por isso mesmo, “não pode existir uma última palavra sobre a minha fotografia, sobre qualquer fotografia” (Kuhn, 1995: 19). A memória é, deste modo, um processo realizado sempre no presente, caracterizado sempre pela sua mutabilidade e transformação ao longo do tempo.

A relação entre o sujeito e as fotografias pessoais pode estabelecer-se de acordo com duas formas de experiência das mesmas. O sujeito tanto pode constituir-se como *leitor* ou como *utilizador* de uma fotografia pessoal. Contrariamente aos *leitores*, para os quais uma fotografia indefinida constitui-se como um mistério que deve ser decodificado mediante um trabalho histórico, de detective, “os utilizadores trazem para as imagens a riqueza do conhecimento circundante. As suas imagens privadas são parte de uma complexa rede de memórias e significados com os quais dão sentido às suas vidas quotidianas” (Holland, 2000: 121). No fundo, esta distinção

⁵⁴ André Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica” in M.Medeiros (ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens/Fotografia(s)*, vol. 39 (Lisboa, Relógio d’Água, [1945] 2008), pp. 260.

assemelha-se àquela que leva Barthes a não mostrar a fotografia da sua mãe na obra *A Câmara Clara*, sendo que é possível equacionar também aqui a própria distinção entre *punctum* e *studium* proposto pelo autor. Se por um lado, o *studium* está intimamente relacionado com a cultura e a informação que rodeia o sujeito que reconhece na imagem fotográfica um interesse geral, por outro lado o *punctum* é uma marca, uma ferida sem cultura que avassala o olhar do sujeito:

“Para perceber o *punctum* nenhuma análise me seria, portanto, útil (mas talvez, veremos, por vezes a recordação): basta que a imagem seja suficiente grande, que eu não tenha de a perscrutar (não serviria de nada) que, apresentada em plena página, eu a receba em pleno rosto” (Barthes, 1980: 52).

Apesar do autor afirmar que memória e fotografia se excluem mutuamente⁵⁵, quando Barthes (re)descobre a sua mãe fá-lo “recuando no tempo”. Precisamente este carácter temporal, que vai além do pormenor que fere o olhar, “este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema («isto foi»), a sua representação pura” (Barthes, 1980: 107). A dureza e a implacabilidade do Tempo espelha-se, desta forma, no objecto fotográfico que mostra ao sujeito observador “o que aconteceu”⁵⁶. Desta forma, a Fotografia tende a tornar o sujeito consciente da passagem do tempo e, derradeiramente, da chegada da morte⁵⁷.

⁵⁵ “A Fotografia não só nunca é, em essência, uma recordação, (...) como também a bloqueia tornando-se em breve uma contra-memória” (Barthes 1980, pp.128). Barthes contrapõe, aqui, a fotografia, que traz consigo a evidência de uma realidade passada, à imprevisibilidade de uma memória sensorial proustiana. Já em 1927, Kracauer apontava também uma certa impossibilidade na relação entre memória e fotografia: “Um indivíduo guarda memórias porque elas são pessoalmente significantes. Assim, elas são organizadas de acordo com um princípio que é essencialmente diferente do princípio organizacional da fotografia. A fotografia capta o que é dado num *continuum* espacial (ou temporal); as imagens da memória retêm somente aquilo que possui significado. Tendo em conta que aquilo que é significativo não pode ser reduzido tanto a termos espaciais como temporais, as imagens da memória estão às avessas com as imagens fotográficas”. Siegfried Kracauer, “Photography” In *Critical Inquiry*, vol. 19, n. 3, [1927] 1993, pp. 425 via <http://www.jstor.org/stable/1343959> (consultado em 10.12.2009). Neste caso Kracauer defende que a fotografia é demasiado linear quando cristaliza um momento da realidade, sendo que é contrária ao exercício da memória, este que é muitas vezes ficcional.

⁵⁶ Já na década de 30, Walter Benjamin constatava que o *medium* fotográfico possuía algo de “novo e especial: naquela peixeira de New Haven, de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a ‘arte’” (Benjamin, 1931: 245-246). Aqui, Benjamin chama a atenção para “evidência”, para o índice da fotografia que impede que este seja um objecto reduzido a categorias ou a disciplinas, como é o caso da arte.

⁵⁷ Susan Sontag afirmava, precisamente, que “tirar uma fotografia é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (Sontag, 1977: 11) e “a fotografia é o inventário da mortalidade” (Sontag, 1977: 54).

A viagem ao passado feita por Barthes através de várias imagens fotográficas de sua mãe culmina na famosa “Fotografia do Jardim de Inverno”, que é paradigmática da distinção entre *studium* e *punctum*, entre leitor e utilizador, ou até mesmo entre público e privado:

“Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer». (...) Quanto muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida” (Barthes, 1980: 84)⁵⁸.

Esta “ferida pungente” trazida pelo reflexo do Tempo na fotografia é sentida, também por Annette Kuhn. Para a autora, a fotografia de família pode, a um nível superficial, parecer funcionar apenas como um registo ou documento, como uma prova da existência de uma família e da superação de determinados rituais de passagem convencionais (nascimentos, baptizados, casamentos, aniversários, natais). No entanto, pergunta Kuhn, “Porque é que um momento é registado se não for pela sua evanescência?” (Kuhn, 1995: 49). A fotografia de um momento antecipa e assume uma perda.

“O registo olha para um tempo futuro onde as coisas serão diferentes, antecipando uma necessidade de lembrar o que em breve será passado. Até mesmo para estranhos, as fotografias de família têm frequentemente uma qualidade acutilante, talvez porque falam indubitavelmente da insuficiência, da desesperança do desejo que incorporam. O tempo passou, o tempo irá passar” (Kuhn, 1995: 49-51)⁵⁹.

Retomando a distinção entre leitor e utilizador, também Maria João Baltazar reflecte sobre esta dicotomia:

⁵⁸ Na perspectiva de Marianne Hirsch, a *Fotografia do Jardim de Inverno* de Barthes, representa também o reconhecimento e a ligação familiar entre indivíduos. Ao leitor da *Câmara Clara* é interdito o olhar sobre a fotografia privada de Barthes uma vez que este não participa, nem faz parte do jogo de “olhares familiares” que o autor estabelece com a imagem (Hirsch, 1997: 2). De acordo com a autora, o olhar familiar não é um olhar do sujeito que olha o objecto mas um olhar mútuo, de um sujeito que olha e é olhado de volta. A subjectividade familiar é construída relacionalmente, o que permite que o indivíduo assuma tanto o papel de sujeito como de objecto de acordo com uma dinâmica visual (Hirsch, 1997: 9).

⁵⁹ Ainda sobre o fascínio que as fotografias pessoais e familiares exercem sobre os sujeitos, Holland refere que este advém do “contraste entre uma insuportável riqueza e a inconsequência e trivialidade do meio.” (Holland, 2000: 121).

“Uma fotografia de um desconhecido pode permitir percorrer detalhes, circunstâncias da época, adereços, expressões, anotações caligráficas, selos brancos ou carimbos de casas fotográficas. (...) No entanto, a fotografia de um ausente (afastado por viagem, falecimento ou cuja idade representada se afastou há muito), não será tão facilmente percorrida por um olhar perscrutador, se esse olhar estiver envolvido contextual e emocionalmente.” (Baltazar, 2009: 116).

Enquanto leitor, onde não estão envolvidos laços afectivos, o sujeito olha a fotografia com interesse sociológico, como lhe chama Barthes. Já quando a fotografia convoca a afectividade do sujeito (que se torna o *utilizador* da fotografia), como é o caso das fotografias de família que revelam uma proximidade entre o sujeito e a representação fotográfica, a possibilidade de suscitarem o aparecimento do *punctum* parece ser maior. Como uma mensagem privada, a fotografia familiar convoca também o conhecimento daqueles que participaram ou estiveram mais perto do momento cristalizado pela fotografia. As fotografias privadas e de família são, desta forma, contingentes “no processo de construção da memória, espécie de peça, solicitação ou pré-texto, estabelecendo a possibilidade de diversos movimentos de recordação”, sendo que “o objecto fotográfico nada evoca sem a participação de um olhar mobilizado.” (Baltazar, 2009: 120). Cada regresso ao passado através do objecto fotográfico implica levar sempre algo de novo nessa viagem. Novas experiências do sujeito representam novas formas de regressar, de rever o passado. Desta forma, ao “isto-foi” enunciado por Barthes, “o referente fotográfico (...) necessariamente real que foi colocado diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia” (Barthes, 1980: 87) junta-se o “aquilo que poderia ter acontecido” que, segundo Maria João Baltazar, acompanha o exercício de rememoração onde na “tensão entre passado e presente se redefine uma promessa futura” (Baltazar, 2009: 121).

Também Annette Kuhn na obra *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* reflecte sobre a relação entre família, fotografia, memória e cultura através da própria experiência pessoal. A autora propõe ao leitor um “trabalho de memória” (*Memory Work*) feito através do objecto fotográfico que pretende ser uma forma de revelar ou de rever histórias que não foram contadas. “O trabalho de memória pode criar novos entendimentos tanto do passado como do presente, enquanto rejeita a nostalgia que embalsama o passado como um momento perfeito e irremediável” (Kuhn, 1995: 10). Ao longo dos vários capítulos, Kuhn assume o

objecto fotográfico enquanto “evidência” (que extrapola a evidência barthesiana) no sentido de ser uma pista passível de ser (re)analizada e (re)interpretada de forma a poder revelar um episódio passado. Para a autora, “as fotografias de família são sobre a memória e sobre memórias, isto é, são sobre histórias do passado, partilhado (...) por um grupo de pessoas que no momento da partilha produzem-se a si próprias como família” (Kuhn, 1995: 22).

II – DA QUÍMICA À ELECTRÓNICA: SOBRE A ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA DEPOIS DA INTRODUÇÃO DO DIGITAL

II.1. A perda do índice

No final da obra “Figuras de Espanto”, Pedro Miguel Frade afirma que “é na prossecução deste ofício de desrealização do mundo nos *media* que a fotografia perde gradualmente terreno e, mesmo tecnologicamente, se torna pouco a pouco obsoleta numa sociedade que raras vezes tem dado mostras de preservar no activo aquilo que vai deixando de lhe servir: o choque das imagens do futuro tende a revelá-la como uma imagem epistemológica e tecnologicamente pertencente a um passado de que apenas agora começamos a aperceber, lentamente, em que é que ele difere já do nosso tempo e em que é que o futuro nos afastará dele” (Frade, 1992: 206).

A afirmação de Pedro Miguel Frade, presente na obra *Figuras de Espanto: A Fotografia Antes da Sua Cultura*, é publicada no mesmo ano (1992) que a obra de W. J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, onde o autor defende que “a partir do seu centésimo quinquagésimo aniversário em 1989, a fotografia morreu – ou, mais precisamente, foi deslocada radical e permanentemente – tal como aconteceu com a pintura 150 anos antes.” (Mitchell, 1992: 19). Nestas duas acepções, a fotografia analógica é vista como algo técnica e epistemologicamente pertencente ao passado. Frade fala sobre um “mal-estar” associado à fotografia e, também à civilização, fruto da “explosão das imagens que tudo mimam sem que a nada se refiram” (Frade, 1992: 206). Mitchell refere que a “cristalização de uma nova tecnologia (como a impressão, a fotografia, ou a computação) fornece o núcleo para novas práticas sociais e culturais e marca uma nova era de exploração artística” (Mitchell, 1992: 19). W. J. Mitchell reflecte sobre uma revolução digital que diferencia a fotografia da imagem digital, baseando-se nas diferenças físicas de ambos os meios que potenciam consequências culturais (Mitchell, 1992: 4).

Muito se tem dito sobre a morte da fotografia, entenda-se aqui a fotografia analógica, aquela que permite a inscrição da luz num determinado suporte físico através de um processo químico (Mitchell, 1992) (Drukey, 1994) (Ritchin, 1990) (Quéau, 1993). Tal como é indicado por Batchen, esta assumpção advém de dois

factores. Por um lado, a captação e processamento de imagens fotográficas através de computadores permitem que fotografias falsas passem por verdadeiras. O esbatimento da linha que separa a imagem real, evidente (associada à fotografia desde os seus primórdios) à imagem falsa, produzida através de processos digitais, pode levar “os observadores a perderem a fé na habilidade da fotografia mostrar uma verdade objectiva” (Batchen, 2001: 129). Por outro lado, também a crescente indistinção entre original e simulação, isto é, entre real e imaginário, entre homem e máquina, ou entre natureza e cultura, vivida actualmente parece relacionar um factor que seria de ordem tecnológica (a introdução de fotografia digital) a um factor de ordem epistemológica (introdução de mudanças de ordem ética, cultural e cognitiva) (Batchen, 2001: 129)⁶⁰. Desta maneira, a revolução tecnológica e visual associada às técnicas digitais é entendida amplamente como uma revolução cultural. Existe a crença de que esta transição é a condição de passagem da modernidade para a pós-modernidade⁶¹, como é entendido por W. J. Mitchell⁶².

No decorrer das últimas décadas é comum o crescente desaparecimento e substituição da fotografia analógica pela fotografia digital, baseada em processos computadorizados. A fotografia, desde os seus primórdios entendida como “o lápis da natureza”⁶³, deve a ideia de objectividade, de realismo aos processos mecânico e químico que compõem a técnica fotográfica. A viabilidade da fotografia enquanto prova do real deve muito ao carácter indicial, de contiguidade física, proveniente da

⁶⁰ Também Marshall McLuhan entende os *media* como definidores da história, sendo que o sujeito é o resultado do encontro com dispositivos e tecnologias historicamente inscritos na sua experiência. Marshall McLuhan, *Understanding New Media*, (Londres, Routledge: [1964], 2008).

⁶¹ Com a introdução da digitalidade é possível falar mesmo de um *pós-medium*, uma vez que as diferenças entre *media* individuais são absorvidas pela condição digital.

⁶² Kevin Robins, “Will Image Move Us Still?” in M. Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*, (Nova Iorque, Routledge, 1995), pp. 31.

⁶³ *The Pencil of Nature* é o título escolhido por W. F. Talbot, em 1844, para o primeiro livro ilustrado com fotografias da história. Diz Talbot, um dos inventores do *medium*, a respeito da fotografia: “De todas as anteriores, a presente invenção difere totalmente neste aspecto... que, por meio deste artifício, não é o artista que faz a imagem mas a imagem que se faz a si mesma. Tudo o que o artista faz é dispor o aparelho face ao objecto de cuja imagem necessita; ele deixa-o então por algum tempo, maior ou menor, segundo as circunstâncias. No fim deste tempo ele volta, retira a sua imagem, e encontra-a pronta” (Talbot cit. Frade, 1992: 68). O aparelho fotográfico surgia, assim, como uma forma de o real se *desenhar* a si mesmo.

impressão, do toque de raios luminosos numa superfície química que garante o “isto-foi” barthesiano, a aderência do referente, o traço do real⁶⁴.

A partir do momento em que este processo é substituído por processos digitais de codificação e simulação⁶⁵, a produção da imagem fotográfica é devolvida “à criatividade da mão humana”, aos dígitos (Batchen, 2001: 134). A facilidade de manipulação da imagem fotográfica que a digitalidade encerra (qualquer pessoa que tenha acesso a um computador o pode fazer através de programas de edição de imagem como o Photoshop, por exemplo) levantou rapidamente questões sobre a integridade da fotografia, sobre o seu valor documental e realista. Mary Ann Doane (2007) chega mesmo a falar de uma crise de legitimidade⁶⁶. Um caso paradigmático é a fotografia publicada em 1982 pela revista *National Geographic* onde a distância entre as pirâmides egípcias foi manipulada de forma a obter uma aproximação entre as mesmas. “A indiciabilidade da imagem fotográfica é eliminada pela construção artificial das fotografias digitais” (Ribalta, 2008: 180). No entanto, pode dizer-se que, tecnicamente, a fotografia apenas foi autêntica quando a separação entre a imagem negativa e positiva não era possível. “Foi a cópia que permitiu a falsificação de uma fotografia depois de esta ter sido tirada. A história da falsificação fotográfica começou em 1839 com as fotografias impressas em papel baseadas no processo de cópia negativo-positivo de Talbot”⁶⁷. Algum tempo antes da introdução da fotografia digital e da consequente ideia de perda de realismo, já muitos autores se referiam à fotografia analógica como um objecto ideologicamente construído. Autores como Allan Sekula (1982) ou John Tagg (1988) pensam a fotografia analógica fora da neutralidade e objectividade que lhe é habitualmente associada. De acordo com a reflexão de ambos os autores, a fotografia surge associada a um discurso que lhe empresta a sua

⁶⁴ Não é possível esquecer que o Positivismo desenvolve-se a par da câmara fotográfica, instrumento cartesiano ideal (Mitchell, 1992: 28), que lhe empresta a crença de que a realidade pode ser observada, quantificável e analisada. A ordem da natureza e do próprio homem poderia ser feita, em parte, através do processo foto-mecânico inerente à fotografia analógica. “Para os positivistas, a fotografia representava um meio privilegiado para compreender a ‘verdade’ sobre o mundo, a sua natureza e as suas propriedades. E, claro, tal conhecimento visual do mundo estava intimamente ligado ao projecto da sua apropriação e exploração” (Robins, 1995: 34).

⁶⁵ Jorge Ribalta, “Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to be Trapped into False Dilemmas” in R. Kelsey e Blake Stinson (ed.) *The Meaning of Photography* (Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), pp.180.

⁶⁶ Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction” in *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, n.1, (Brown University, 2007), pp.1.

⁶⁷ Wolfgang Coy, “In Photographic Memory” in Hubert V. Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (ed.) *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (Amesterdão G+B Arts, 1996).

identidade, o seu valor. Anteriormente, também Pierre Bourdieu tinha referido o carácter “natural desnaturalizado” da fotografia. “Se a fotografia é considerada como um registo perfeitamente realista e objectivo do mundo visível, é porque se lhe associou (desde a origem) *usos sociais* tidos por realistas e objectivos” (Bourdieu, 1965: 74)⁶⁸.

Assim, culpar a digitalização da imagem fotográfica pela perda do seu carácter evidente, pela crise da ideia de realismo (que é comumente associada à indiciabilidade inerente ao processo fotográfico analógico) parece ser demasiado radical. A história da fotografia, desde os seus primórdios, está pontuada por imagens manipuladas tanto a nível da produção como a nível do processamento ou até mesmo a nível contextual. A própria captação da fotografia envolve formas de intervenção por parte do fotógrafo na medida em que este escolhe a tomada de vistas, a abertura do diafragma ou a velocidade do obturador, definindo, desta maneira, as características da imagem fotográfica⁶⁹. Aqui a própria realidade é alterada pela intervenção do *medium*.

“A objectiva, ela própria de que se corrigiram aplicadamente as “aberrações” e se rectificaram os “erros” não é tão *objectiva* quanto parece: digamos que satisfaz pela sua estrutura e pela imagem ordenada do mundo que permite obter, um sistema de construção do espaço particularmente familiar, mas bem antigo e carunchoso, a que a fotografia terá conferido, próximo do seu esgotamento, uma conquista de actualidade inesperada.” (Damisch cit. Dubois, 1992: 34).

Tal como é dito por Stiegler, “as fotografias constroem formas de realidade, uma verdade aceite do visível. (...). A fotografia representa uma vontade de ver a realidade; a materialização de certas concepções da realidade em imagens”⁷⁰.

⁶⁸ John Szarkowsky refere também que “a nossa fé na verdade da fotografia advém da nossa crença na imparcialidade da objectiva, que capta o sujeito tal como é (...). Esta fé pode ser inocente e ilusória (...), mas é persistente. A visão do fotógrafo convence-nos ao ponto de acreditarmos que o fotógrafo esconde as suas mãos”. John Szarkowsky, *The Photographer's Eye* (Nova Iorque, Museum of Modern Art, [1966] 2007) p.12.

⁶⁹ “O realismo não é uma coisa que a tradição da fotografia analógica alguma vez possuiu – ou reclamou possuir – e que agora é redundante ou suprimido debaixo da digitalidade. Antes, a reivindicação de realismo, e pelo realismo, derivou e continua a derivar da apropriação, do teste e da manipulação das condições técnicas da fotografia”, John Roberts, “On the Ruins of Photographic Culture” in R. Kelsey e B. Stinson (ed.) *The Meanings of Photography* (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), pp. 164.

⁷⁰ Bernd Stiegler, “Photography as a Medium of Reflection” in R. Kelsey e B. Stinson (ed.) *The Meanings of Photography* (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), pp. 195.

De outra forma, não são escassos os exemplos onde fotografias analógicas foram alvo de intervenção e manipulação, mantendo o seu valor documental, a fim de cumprirem objectivos políticos. Exemplo disso são as purgas estalinistas, onde “as fotografias de eventos históricos foram politicamente refeitas de forma a servirem os vitoriosos” (Coy, 1996: 69). De outra maneira, já no século XIX a temática do oculto, mais concretamente da fotografia espírita, era o mote para as mais variadas experiências e manipulações da imagem fotográfica (Medeiros, 2010). Tal como Batchen afirma, “o artifício de um género ou de outro é uma parte inescapável da vida da fotografia. Nesse sentido, as fotografias não são mais ou menos “verdadeiras” à aparência das coisas no mundo do que as fotografias digitais” (Batchen, 2001: 139). No fundo, a diferenciação entre tecnologia analógica e tecnologia digital parece advir de um debate já antigo que envolve a Fotografia. Se por um lado, existe a perspectiva de que a imagem fotográfica analógica é análoga da realidade; por outro lado, são muitos os autores que defendem a fotografia como uma construção social ou ideológica (como já foi referido).

“Os imperativos escondidos da cultura fotográfica leva-nos a duas direcções contrárias: em direcção a uma ‘ciência’ e a um mito da ‘verdade objectiva’, e em direcção de uma ‘arte’ e de um culto da ‘experiência subjectiva’. Este dualismo assombra a fotografia, emprestando uma certa inconsistência pateta às asserções comuns sobre o meio” (Sekula cit. Lister, 1995: 16).

É, também, interessante a posição de Tom Gunning, historiador de cinema, relativamente à associação comum da indicialidade fotográfica à objectividade da mesma:

“o valor de precisão visual depositado numa fotografia e baseado na combinação da sua indicialidade e iconocidade forma a reivindicação de verdade feita numa variedade de discursos, tanto legais (...) como menos formais ou interpessoais (...). Mas a existência deste valor de precisão visual é acompanhado por um modo de agir que o contraria. A verdade implica a possibilidade de mentira, e vice-versa”⁷¹.

Desta forma, o autor não toma uma posição dentro do debate referido anteriormente mas sugere uma interdependência entre falso e verdadeiro, entre imaginário e

⁷¹ Tom Gunning, *What's the Point of an Index? Or Faking Photographs*, via http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_039-050.pdf (consultado a 16.05.12), pp. 42.

realidade, entre subjectividade e objectividade⁷². De acordo com esta perspectiva, afirmar que a fotografia digital perturba, de certa forma, a verdade da imagem fotográfica, ou seja, a sua fidelidade à realidade, encerra uma contradição: a imagem fotográfica manipulada apenas existe em função da existência de uma imagem verdadeira. Desta maneira, instituições que dependam da objectividade da imagem fotográfica, como é o caso do fotojornalismo⁷³, tendem a preservar o valor realista da imagem fotográfica, mesmo quando a sua manipulação se torne mais acessível com a digitalidade.

Assim, à pergunta “será a fotografia sem realismo culturalmente possível e politicamente desejável?”, Ribalta responde que “precisamos de realismo e ele irá persistir conosco ou sem nós” (Ribalta, 2008: 183-84). O autor sugere a concepção de um “realismo molecular” (apropriando-se aqui do termo sugerido por Félix Guattari) que implica ultrapassar a oposição entre documentário e ficção e implica também a reinvenção de métodos documentais baseados na negociação da relação entre autor e espectador” (Ribalta, 2008: 182). Também Bernd Stiegler afirma que não são as alterações que a fotografia actualmente experiencia dentro de outros *media* ou a sua digitalização que vão mudar a referência à realidade operada pelo *medium*. O que Stiegler pretende realçar é que a realidade é só por si uma concepção, sendo que da fotografia resulta “a mimese da mimese (...): a fotografia duplica a imagem da realidade. Não é uma questão de naturalismo nem de construtivismo, mas da reflexão do construtivismo assim como do naturalismo permitido através deste meio” (Stiegler, 2008: 195). Ainda sobre a relação entre fotografia e realismo o autor refere que

“como meio do realismo, a fotografia irá permanecer ligada à realidade e, por mais que se tente, não se conseguirá quebrar esta ligação. Até a fotografia

⁷² Ainda na perspectiva do autor, existem actualmente duas posições relativamente à revolução digital da fotografia. Por um lado existe uma posição paranóica, onde os sujeitos são levados a acreditar em coisas que não existem através do poder da ideologia. Por outro lado existe a posição esquizofrénica onde a fotografia se liberta da sua atestação da realidade e coloca o sujeito em dúvida permanente.

⁷³ Tal como existe a necessidade de credibilidade na imagem fotográfica, pelo menos a nível fotojornalístico e documental, existe também a necessidade de credibilidade quando é publicada ou transmitida uma reportagem jornalística. De acordo com Robert Kelsey, “quando se escreve um relatório verbal sobre um acontecimento, este é passível de ser inventado, no entanto, acreditamos no que se escreve nos jornais devido à crença na integridade da instituição. Agora a fotografia terá de assentar nesta forma de confiança em vez da simples crença na própria tecnologia” (Kelsey cit. Lambert, 2009). Para este autor, a revolução digital é especialmente significante devido à disseminação em grande escala de fotografias via Internet e não apenas pela substituição do filme pelos dígitos. Craig Lambert, *From Daguerreotype to Photoshop: Robin Kelsey dissects the “hybrid medium” of photography*, via <http://harvardmagazine.com/2009/01/daguerreotype-photoshop> (consultado em 14.05.2012).

digital, que plantou a semente da dúvida ontológica no coração da imagem, não mudou a interacção que quotidianamente mantemos com as imagens” (Stiegler, 2008: 197).

Esta dúvida ontológica de que fala Stiegler, parece assim advir da diferença na forma como a fotografia analógica e a fotografia digital são criadas. No primeiro caso, a imagem é criada através da impressão dos raios luminosos reflectidos na emulsão sensível à luz. De outra forma, a fotografia digital resulta da codificação da luz numa grelha numérica. A diferença reside na forma como a informação é captada e armazenada. Tom Gunning indica que o armazenamento de informação em termos numéricos ou digitais não elimina a indicialidade da imagem (a fotografia digital continua a ser usada como fotografia de identificação em certos documentos⁷⁴) uma vez que a ambas as imagens têm como referente objectos localizados fora da câmara. (Gunning, 2004: 40). Para este autor, a introdução da imagem fotográfica digital representa uma mudança semelhante à introdução da fotografia instantânea ou da câmara fotográfica portátil. “Tal como as transformações anteriores na história da fotografia, a revolução digital irá mudar a produção de fotografias, quem as produz, e como são usadas – mas continuarão a ser fotografias” (Gunning, 2004: 48).

Também Geoffrey Batchen parece distanciar-se da perspectiva de uma pós-fotografia sugerida por Mitchell (1992): “Deve ser claro para os que são familiares da história da fotografia que a mudança na tecnologia de representação não causará, ela própria, o desaparecimento da fotografia e da cultura que suporta” (Batchen, 2001: 140).

II.2. Fotografia digital e práxis social

A fotografia de família “não é documental no seu objectivo nem na sua atitude: é sentimental porque tenta fixar emoções transcendentais e o reconhecimento de pessoas e momentos retirados do tempo comum e mundano” (Slater, 1995: 134). Reflectindo sobre a afirmação de Don Slater, é possível afirmar que, ao contrário do fotojornalismo por exemplo, a ideia de realismo e objectividade ligados à fotografia familiar não é essencial. Ainda longe da era digital que abarcou a fotografia nos anos

⁷⁴ As fotografias tiradas por soldados norte-americanos na prisão iraquiana de Abu Ghraib, tornadas públicas em 2004, que mostravam os maus-tratos administrados aos prisioneiros foram suficientes para condenar o comportamento desses mesmos soldados.

noventa do século XX, Gisèle Freund afirmava: “Milhões de amadores, tanto consumidores como produtores de fotografia, (...) não duvidam da verdade da mesma. Para eles a fotografia é uma evidência irrefutável” (Freund cit. Chalfen: 1987: 133), mesmo quando são alvo de manipulação. Paradigmáticas desta secundarização do realismo dentro da fotografia de família são os laboriosos álbuns elaborados com recurso a colagens e pinturas produzidos no século XIX, como é o caso dos trabalhos de Georgina Berkeley (1831-1919) ou Lady Filmer (1840-1903). Para Bourdieu “a fotografia deve apenas fornecer uma representação que seja verdadeira e precisa o suficiente para permitir o reconhecimento” (Bourdieu, 1965: 22).

A crítica que defende a digitalização da fotografia como o comprometimento do realismo da mesma parece definir, deste modo, a indiciabilidade inerente ao processo fotográfico analógico como factor essencial da ontologia do *medium*. De outra forma, a concepção de uma pós-fotografia pressupõe uma transformação cultural, onde a materialidade existente no processo fotográfico analógico e na própria fotografia obtida através deste, dá lugar a uma fotografia digital incorpórea, fantasmática⁷⁵. “A Fotografia desterritorializa-se e torna-se o paradigma imaterial da cultura visual” (Ribalta, 2008: 179). No entanto, esta imaterialidade é, de certa forma, aparente. A informação digital que compõe uma fotografia ocupa o seu lugar num espaço determinado num disco de armazenamento. É permissível falar, assim, de um comprometimento das propriedades físicas da imagem. Como tocar uma fotografia digital através da mediação do ecrã? Os programas de edição de imagem, por exemplo, permitem ao sujeito mexer na imagem; através dos gestos da mão, do *input* obtido através de periféricos, o sujeito movimenta-se na imagem fotográfica, corta-a, rasura-a, amplia-a, elimina-a. Assim, mesmo que de uma forma mediada electronicamente, não parece ser possível radicalizar a imagem digital como uma imagem totalmente imaterial. Através de processos digitais, mediados por computador, a fotografia digital não perde a panóplia de elementos que acompanha a sua versão analógica; a fotografia digital pode fazer-se acompanhar, não só de texto, recortes ou datas, mas também de vídeo, som, *links* ou imagens gráficas. “Em comum com a edição de filme tradicional isto [a edição multimédia digital] envolve a prática de selecção, corte, combinação, justaposição, e uma reorganização narrativa de

⁷⁵ Não que a qualidade fantasmática não estivesse já presente na prática da fotografia analógica. (Medeiros, 2010).

materiais de diversos lugares e tempos” (Lister, 1995: 18)⁷⁶. No entanto, nem é necessário comparar a fotografia digital à edição possibilitada pelo filme. Também o álbum pessoal e de família representa a possibilidade de reedição, ou seja, de construir diferentes narrativas através da inclusão ou da exclusão de fotografias e outros elementos.

Tem sido sugerido que a imagem fotográfica enquanto imagem digital parece originar a morte da fotografia mas, paradoxalmente, possibilitar a sua difusão em grande escala. Lev Manovich fala da fotografia digital como algo paradoxal. “A imagem digital aniquila a fotografia enquanto solidifica, glorifica e imortaliza o fotográfico.”⁷⁷. O mesmo se verifica na indústria cinematográfica: apesar da utilização de tecnologia baseada no filme estar a ser substituída por processos digitais não implica que o cinema deixe de existir, adquirindo, de outra forma, um valor fetichista, tal como as características da imagem obtidas através do filme. De forma semelhante, uma fotografia tirada com uma câmara analógica parece “tão humana, tão familiar, tão domesticada – em contraste com a aparência alienadora e não familiar do ecrã de computador” (Manovich, 1996: 58). No entanto, defende o autor, que pretende desmontar o discurso de W. J. Mitchell, se as fotografias digitais e os seus usos concretos forem considerados, e não apenas as discrepâncias tecnológicas entre fotografia digital e analógica, a diferença entre ambas tende a desaparecer. O autor chega mesmo a afirmar que “a fotografia digital simplesmente não existe” (Manovich, 1996: 59). Desta forma, no ensaio *The Paradoxes of Digital Photography*, Manovich desconstrói os argumentos de Mitchell, relativizando as diferenças técnicas entre fotografia analógica e digital tal como as consequências sociais da última⁷⁸.

No âmbito social,

⁷⁶ Autores como Bolter e Grusin propõem o conceito de *remediação* quando existe uma aglutinação e interdependência entre diferentes *media*. “Tanto os novos media como os media antigos esforçam-se por se refazerem mutuamente através da invocação da dupla lógica da imediaticidade e da hipermediação”. O desejo de imediaticidade (a fotografia digital permite, por exemplo, um acesso às imagens captadas de forma imediata) está dependente de uma sobreposição de *media* (a fotografia digital surge intimamente ligada com o computador ou com a *Web 2.0*). A remediação não é fruto da digitalidade mas é um processo presente há séculos na representação visual ocidental. Jay Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, (Massachusetts, The MIT Press, 2000).

⁷⁷ Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. in Hubert V. Amelunxen, Stefan Iglharut, Florian Rötzer (ed.), *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (Amesterdão: G+B Arts, 1996), pp. 57.

⁷⁸ Manovich desmonta a argumentação de Mitchell, que defende a diferença clara entre fotografia analógica e digital, através da relativização da relação entre original e cópia, da quantidade de informação contida em ambos os formatos de imagem e da mutabilidade da imagem fotográfica digital.

“a fotografia amadora tornou-se quase completamente digital sem qualquer trauma para os seus utilizadores. (...) As novas câmaras digitais permitem uma relação mais relaxada com a imagem, que é mais fácil de produzir e apagar e, desta forma, cada vez mais descartável.” (Ribalta, 2008: 179).

No ensaio *Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era or How Not to be Trapped into False Dilemmas*, Jorge Ribalta reflecte sobre a experiência vernacular da fotografia digital, referindo a passagem do álbum de família para o computador. As fotografias de famílias aparecem como protectores de ecrã ou como papel de parede de uma interface digital (Ribalta, 2008: 179), ou seja, surgem com uma nova função de exposição, assemelhando-se, por exemplo, às molduras de fotografias. O fotógrafo comum passa agora a ter acesso, não só ao processo de captação da fotografia, mas também à pós-produção da imagem, que se torna privatizada. Com a fotografia digital “you press the button, you do the rest” (Ribalta 2008, 179).

Segundo a proposta de Stiegler,

“a fotografia continua a ser uma forma de práxis social específica. Todos os dias a experiência das fotografias é determinada por uma série de regras discursivas que estabelecem os seus respectivos atributos epistemológicos, sociais e estéticos. Exemplos disso são o álbum de família, as revistas ilustradas, fotografias médicas e científicas, fotografias amadoras, fotomontagens, fotografias publicitárias ou de moda e também a fotografia artística” (Stiegler, 1996: 196).

Esta ‘práxis social específica’, de que fala o autor, envolve sempre a domesticação da tecnologia, o que aconteceu com as diversas transformações tecnológicas da fotografia desde a sua invenção. A fotografia, tanto a digital como a analógica, pode ser entendida como parte ou como forma de *home entertainment*⁷⁹. Com a digitalidade da fotografia o consumo de imagens fotográficas aumenta drasticamente, nomeadamente no contexto doméstico, sendo, o ecrã o meio privilegiado no que concerne à visualização de imagens. De acordo com Slater, “o que é importante no desenvolvimento da fotografia doméstica não é tanto a digitalização de processos fotográficos, mas antes o fluxo e a convergência potenciais das imagens em casa à

⁷⁹ Os dioramas, os panoramas (que precederam a fotografia) ou o estereoscópio vitoriano, mostram como a fotografia fazia parte do ambiente e entretenimento doméstico.

medida que são estruturadas em produtos digitais” (Slater, 1995: 131). Para encerrar este capítulo é pertinente mencionar o trabalho de Jonathan Crary que reflecte sobre as discontinuidades tecnológicas como mudanças nos “modos de ver”. Logo no começo da obra *Techniques of the Observer*, Crary aponta as tecnologias digitais como mote de uma nova reconfiguração da relação entre o observador e os modos de representação⁸⁰. “A formalização e difusão de imagens geradas por computador anuncia a implantação ubíqua de espaços visuais fabricados radicalmente diferentes das capacidades miméticas do filme, da fotografia e da televisão. Estes últimos três, pelo menos até meados dos anos 70, eram geralmente *media* análogos que correspondiam ao comprimento de onda ópticos e a um ponto de vista, estático ou móvel, localizado no espaço real”⁸¹. Este autor refere-se à capacidade simuladora permitida pela computação, à realidade virtual como forma de “recolocar a visão” sendo a visualidade colocada num plano cibernético. No entanto, Crary não deixa de referir que os modos de ver mais familiares e antigos persistem e coexistem com os novos modos de ver.

A mutabilidade dos modos de visualização e, conseqüentemente, do observador é, desta forma, uma questão histórica que é espoletada pela introdução e domesticação de novas tecnologias. Já Crary considera, relativamente às mudanças tecnológicas ocorridas no século XIX, “inseparáveis de uma reorganização do conhecimento e de práticas sociais que modificaram as capacidades produtiva, cognitiva e de desejo humanas numa miríade de formas” (Crary, 1991: 3). No presente trabalho interessa, igualmente saber de que modo a revolução digital foi também capaz de produzir uma discontinuidade na natureza da visualidade, na relação entre observador e representação. Que tipo de revolução está a decorrer? Que formas de visualização vão ser deixadas para trás? Que ligações permanecem entre a digitalidade e a organização visual anterior? Existem alterações no modo de produção e visualização da fotografia em geral e do álbum de família em particular com a introdução da tecnologia digital? Quais as formas de visualização e práticas de organização anteriores que permanecem no contexto da fotografia digital? Quais as

⁸⁰ Jonathan Crary não se debruça especificamente sobre a mudança do analógico para o digital mas reflecte sobre os seus antecedentes históricos, sendo, por exemplo, a câmara obscura ou os aparelhos ópticos do século XIX, tecnologias que recolocaram a visão e o próprio sujeito.

⁸¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Londres, The MIT Press, 1991), pp. 1.

mudanças que abrem uma cesura entre o modo de organização e visualização do álbum de família no contexto da tecnologia analógica e digital?

III – O DIGITAL DOMESTICADO: A PRODUÇÃO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA NA ERA DA FOTOGRAFIA DIGITAL

Como forma de responder às questões anteriormente mencionadas, foi criado e aplicado um inquérito de administração directa com o objectivo de recolher dados que pudessem reflectir as diferenças e semelhanças entre a prática de fotografia analógica e digital e a respectiva produção do álbum de família. O inquérito é constituído por três secções, sendo a primeira parte dedicada ao exercício de fotografia analógica assim como às práticas que envolvem a produção, a organização, a actualização e visualização, a afecção e a partilha do álbum de família constituído por fotografias analógicas. A segunda parte do inquérito é dedicada à actividade da fotografia digital e, mais uma vez, à produção, à organização, à actualização e visualização, à afecção e partilha do álbum de família em contexto digital. As duas primeiras partes do inquérito são constituídas por questões abertas. A terceira e última parte do inquérito é constituído por uma escala de um a dez que pretende apurar, de forma quantitativa, as semelhanças e as discrepâncias entre fotografia analógica e digital nos seguintes campos: a) quantidade de fotografias tiradas; b) qualidade de fotografias tiradas; c) facilidade de organização das fotografias; d) visualização das fotografias; e) partilha de fotografias; f) longevidade/durabilidade das fotografias. Esta secção do inquérito tem como objectivo, não uma análise estatística de resultados, mas uma ilustração das respostas qualitativas obtidas a partir dos dois grupos mencionados anteriormente. O inquérito foi produzido na plataforma *Google Docs* e divulgado *on-line* através de diversas entidades, nomeadamente através da página inicial do Centro Português de Fotografia⁸², através do contacto com utilizadores portugueses da comunidade de fotografia *Panoramio*⁸³ e através de *mailing lists* da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, sendo dirigido apenas a produtores de álbuns de família que utilizem ou tenham utilizado fotografia analógica e digital. A aplicação do inquérito decorreu entre 8 de Maio de 2012 até 30 de Junho do mesmo ano e foi obtido um total de 57 respostas, tendo participado 28 mulheres e 29 homens com idades compreendidas entre os 20 e os 72 anos.

⁸² Disponível em <http://www.cpf.pt/>

⁸³ Disponível em <http://www.panoramio.com/>

As afirmações utilizadas ao longo do capítulo são identificadas pelo sexo (M/F) seguido imediatamente do número correspondente à idade do participante.

III.1. Prática da fotografia analógica e digital

Tendo em conta os resultados obtidos, observou-se que todos os sujeitos no inquérito tiraram fotografias analógicas à excepção de dois participantes. Mesmo os participantes mais novos tiveram contacto com a fotografia analógica: “Tirei quando era pequenina, os meus pais tinham uma. Mas não me recordo da marca da máquina” (F20). Relativamente à fotografia digital, apenas uma pessoa não utiliza esta tecnologia. Verificou-se que a utilização de máquinas digitais divide-se por um maior número de equipamentos, sendo os mais referidos os telemóveis e as máquinas digitais compactas. “A máquina analógica fica como recordação” (F64)⁸⁴. Aqui, já não é somente a fotografia que cumpre a função de memória e de recordação, a própria tecnologia é relacionada com o tempo passado que consegue espoletar recordações no sujeito. A fotografia analógica, enquanto tecnologia, torna-se “a pouco e pouco obsoleta numa sociedade que raras vezes tem dado mostras de querer preservar no activo aquilo que vai deixando de lhe servir” (Frade 1992: 206).

Sobre as ocasiões em que praticavam fotografia analógica, os participantes demonstraram preferir fotografar durante férias e viagens, festas, festividades e eventos familiares, sendo os temas favoritos pessoas e rostos, paisagens naturais e urbanas, família e amigos, flora e fauna. Já no estudo de 1965, Bourdieu referia que mais de dois terços dos fotógrafos entrevistados eram “conformistas sazonais que tiram fotografias em festividades familiares e reuniões sociais ou nas férias do verão” (Bourdieu, 1965: 19). No que concerne à fotografia digital, verificou-se uma maior variedade de ocasiões nas quais a máquina fotográfica é utilizada, tal como uma maior variedade de temas mencionados (como pormenores, objectos, texturas ou macros). Respostas como “sempre que apetece”, “sempre que vejo algo interessante para

⁸⁴ Como mostra, aliás, a recente falência da Kodak.

fotografar” ou no “dia-a-dia” foram as respostas mais comuns⁸⁵. No entanto, embora com menor expressão relativamente à versão analógica, ocasiões como férias e viagens, festas e festividades não deixam de ser referidas. Tal como afirmava Langford em relação à domesticação da câmara de instantâneos, “a acessibilidade encorajava a espontaneidade”, com a introdução do digital, a prática da fotografia liberta-se do condicionamento processual da câmara e do filme analógico (cujo processamento acarretava custos). No contexto digital, o sujeito fotografa “o que lhe apetece”, “sempre que lhe apetece”, usando a máquina fotográfica “como um bloco de notas”. Desta forma, o registo de festas familiares ou férias parece ser acompanhado pelo registo da “banalidade”, pelo mapeamento da realidade quotidiana que o sujeito pretende guardar⁸⁶. Se Bourdieu entendia a existência da prática fotográfica dependente da sua *função familiar*⁸⁷, onde desempenhava o papel de união e coesão da própria família (Bourdieu, 1965: 19), actualmente esta função deixa de ser tão evidente. De acordo com o autor, “mesmo que o campo do *fotografável* se alargue, a prática fotográfica não se torna mais liberta” (Bourdieu, 1965: 37). No entanto, a introdução de tecnologias que tornam a prática fotográfica cada vez mais portátil, mais ubíqua e com menores custos, desde a introdução da fotografia instantânea analógica até à câmara digital, mostra que a fidelidade à tradição referida por Bourdieu tende a desvanecer-se. Como alguns entrevistados referiram, a máquina fotográfica digital assemelha-se a um bloco de notas. E se, em tempos, a fotografia era comparada à pintura, hoje em dia é possível comparar a fotografia digital a um caderno de esboços ou de rascunhos da realidade. A fotografia doméstica tende a afastar-se progressivamente da formalidade da fotografia de estúdio.

Relativamente aos objectivos, às motivações que levam os participantes a fotografar, tanto em relação à fotografia analógica como digital, a produção de

⁸⁵ Sobre a máquina fotográfica digital e sobre a frequência com as fotografias são feitas foram obtidas muitas respostas semelhantes: “A Panasonic funciona para mim como um bloco de notas digital (com imagem); anda sempre na pasta”(M45). “Como é pequena anda quase sempre comigo...qualquer passeio e levo a máquina...sempre”(F29). “Tiro fotografias a tudo e a mais alguma coisa, desde a maior banalidade e inutilidade até coisas importantes e úteis como as grande ocasiões (natais, casamentos, festas, etc.) e fotos para fins profissionais (para trabalhos académicos, artigos jornalísticos, etc.)”(F20). “Em qualquer ocasião que um tema me desperte a atenção, pois transporto frequentemente uma câmara de pequeno volume”(M67). “Sempre, a câmara anda sempre comigo”(M59).

⁸⁶ Já Susan Sontag afirmava que “coleccionar fotografias é coleccionar o mundo” (Sontag, 1977: 1), e “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 1977: 2).

⁸⁷ Bourdieu refere que a “fotografia de família é um ritual do culto doméstico no qual a família é tanto sujeito como objecto, (...) expressa um sentido celebrativo que a família confere a si própria, que é reforçado dando-lhe expressão” (Bourdieu, 1965: 19).

recordações, de lembranças foi a finalidade com maior expressão. Tal como enunciado por Bourdieu a “protecção contra o tempo, comunicação com os outros e expressão de sentimentos, auto-realização, prestígio social, distração ou evasão”, constituíam as principais motivações que levavam à prática da fotografia (Bourdieu, 1965: 14)⁸⁸. Desta forma, a produção de recordações que possibilita “ultrapassar a mágoa da passagem do tempo, através de um substituto mágico para o que o tempo destruiu ou da compensação das falhas da memória” (Bourdieu, 1965: 14) continua a ser uma motivação fulcral que leva os sujeitos à prática da fotografia, tal como evidenciam os resultados obtidos. É de notar que a expressão “para mais tarde recordar”, o famoso slogan da *Kodak*, foi utilizada algumas vezes para enunciar a finalidade da prática fotográfica – (F34, M46, F21). O álbum fotográfico de família surge, assim, como *aide de mémoire* (Chalfen, 1988: 137). O registo familiar, o coleccionismo ou o *hobby* constituíram respostas menos expressivas tendo em consideração a vontade de obter recordações/lembranças⁸⁹.

De outra maneira, o “prazer de fotografar” – (F52), (M72) –, o “gozo pessoal”, “o ter aquela foto quase perfeita” – (M52.42) –, foram algumas das expressões utilizadas para descrever a finalidade da fotografia digital, sendo o divertimento o factor mais enunciado, depois da função memorial. Partilha, registo documental e uso profissional foram também finalidades referidas tendo em conta a produção de fotografias digitais.

⁸⁸No entanto, para o autor a prática da fotografia não deve ser estudada de acordo com motivações finais, ou seja, com consequências, mas deve ser entendida tendo em conta as suas causas, inseridas num determinado e determinante contexto social.

⁸⁹ “Guardar para sempre uma recordação de um momento de felicidade” (F29). “Para guardar recordações no álbum de família, que ainda hoje tenho e recordar-me assim dos momentos mais importantes da minha vida e do meu crescimento e das pessoas que nele participaram.” (F20). “Tal como dizia o slogan da Kodak: “para mais tarde recordar”. Essencialmente as fotografias sempre tiveram uma importância para mim enquanto pedaços de memórias. Quando era mais pequena pensava que assim poderia ter fotografias de determinados momentos que mais tarde poderia ver para recordar ou mesmo mostrar a pessoas que não puderam estar presentes.” (F21). “Para registo de momentos familiares e de amizade notáveis, para arquivo de memórias de sítios e cidades” (M67) “para captar momentos significativos de vida” (F34). “Com o objectivo de registar um momento ou um evento e poder partilhá-lo a gerações vindouras”(M45).

III.2. Organização, produção, actualização e visualização do álbum de família em contexto analógico e digital

No que respeita à organização das fotografias analógicas o suporte de longe mais citado foi o álbum, seguido de caixas, molduras e gavetas⁹⁰. O álbum que, segundo Bourdieu, “expressa a essência da memória social” (Bourdieu, 1965: 30). De acordo com os participantes, a organização destas imagens fotográficas é feita temática e/ou cronologicamente. “Em todas as ocasiões eram colocadas no álbum entregue pela loja onde mandava revelar os rolos” (F26). “Cada um dos meus filhos tem um álbum com fotos deles e existem outros com fotos de todos” (F47). “Normalmente mandava imprimir quase todas as fotos e depois criava álbuns por ordem cronológica” (F35). Ordem esta que Bourdieu determina como “lógica da memória social” (Bourdieu, 1965: 31). A inclusão de fotografias no álbum é também alvo de uma selecção, estando “as mais importantes em álbuns e as restantes em caixas” (F34). As fotografias são, deste modo, colocadas em série onde é construída “a história familiar, em alguns aspectos, como uma narrativa clássica: linear, cronológica” (Khun, 1995: 19). No entanto, muitos referem-se a esta actividade como uma tarefa pertencente ao passado, empregando o pretérito perfeito ou imperfeito para referir a produção do álbum de família material. Para participantes mais jovens a produção do álbum pertence já à geração anterior: “pessoalmente não realizei um álbum de família com fotos feitas por mim, apesar de existirem em casa alguns álbuns iniciados pelos meus pais.” (M26). Já relativamente a álbuns de fotografias feitos a partir de fotografias digitais impressas em papel, uma grande parte dos participantes responderam não praticar esta actividade. No entanto, dois testemunhos afirmaram a vontade de fazer um álbum no futuro – (F36) e (F29). Alguns entrevistados afirmaram imprimir fotografias apenas em casos singulares, sendo a produção do álbum com fotografias digitais impressas algo que ocorre excepcionalmente. Exemplos disso são as afirmações seguintes: “Tenho apenas um álbum que mandei fazer para oferecer com os primeiros seis meses de vida do meu filho” (F34), “Álbuns não, apenas [fotografias para] porta-retratos” (F34), “Tenho algumas [fotografias impressas], mas não tenho álbuns” (M60). “Imprimo também para oferecer aos familiares ou guardar em quadros ou molduras” (F35). Desta maneira, a impressão, o tornar física uma imagem digital, está sujeita à relevância da própria fotografia. Tal como W. J.

⁹⁰ Dos 57 participantes, 46 produzem ou produziram álbuns de família com fotografias analógicas.

Mitchell indica “muitas imagens digitais nunca são impressas, aparecendo apenas como ecrãs transientes” (Mitchell, 1992: 78). Da mesma maneira,

“a visibilidade instantânea das fotografias no ecrã da câmara fotográfica elimina o atraso entre a captação e a imagem, torna desnecessária a impressão como um meio de visualização e o armazenamento do computador torna obsoletos os álbuns de família e os negativos” (Ribalta, 2008: 179).

É, precisamente, a propósito da visualização e armazenamento de imagens apenas em equipamentos digitais que Martin Parr, fotógrafo da agência *Magnum*, apela à impressão das fotografias de base digital num artigo escrito para o jornal *The Guardian* a 24 de Agosto de 2010⁹¹. De acordo com o fotógrafo, que sugere um guia para *tirar melhores fotografias de férias*,

“estamos em risco de ter uma geração inteira – e isto continuará no futuro – que não tem álbuns de família, porque as pessoas deixam-nos nos seus computadores e, de repente, são apagados. Imprima as fotografias e coloque-as num álbum ou numa caixa, caso contrário, elas podem ser perdidas. E escreva legendas. Pode pensar que se vai lembrar do que está a acontecer numa fotografia, mas tal pode não acontecer daqui a dez anos” (Parr, 2010).

Como refere um participante, as fotografias digitais cumprem uma função memorial “até que elas se apagam, quando o computador se avaria” (F64). Apesar de existir a consciência de uma certa efemeridade das fotografias guardadas em discos de armazenamento, observou-se que os participantes consideram as imagens fotográficas digitais mais duráveis que no seu formato material, em papel, como mostram os gráficos 1 e 2, em anexo. No entanto, a facilidade com que a imagem é produzida é acompanhada pela facilidade com que a imagem pode ser apagada. Através de um clique, imagem fotográfica digital desaparece sem deixar qualquer rasto. Pode dizer-se, assim, que a imagem fotográfica digital é caracterizada tanto pela facilidade de produção com pela descartabilidade (Ribalta, 2008).

As fotografias digitais, de acordo com a maioria dos participantes, são organizadas por pastas no computador ou noutros suportes electrónicos, como discos externos, *pen-drives*, CD’s/DVD’s, cartões de memória ou até mesmo em arquivos

⁹¹ Martin Parr, *How to Take Better Holiday Photographs* via <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consultado em 14.05.2012)

on-line na internet⁹². Na perspectiva de Mitchell, o próprio álbum de família é “substituído por uma colecção de CD’s” (Mitchell, 1992: 83). No entanto, a maioria dos participantes continuam a referir que ordenam as fotografias digitais cronológica e tematicamente. Assim, a “ordem lógica da memória social” de que fala Bourdieu parece manter-se na era da fotografia digital. O álbum deixa de ser físico e material mas é transposto para um sistema de pastas digitais ordenadas de acordo com datas, temas ou eventos. As fotografias continuam, desta maneira, a ser organizadas em séries ou em grupos. Contudo, é possível falar da sua visualização de forma não linear, ao contrário do que o álbum de família enquanto livro propunha.

Observou-se que existe quem questione o conceito de álbum relativamente à sua existência digital: “Não lhe chamaria álbuns. Pois só organizo mesmo em pastas com datas e a descrição da ocasião como título” (F20), “Só se considerarmos álbum um arquivo por datas e/ou por temas” (M67)⁹³. O mesmo participante compara ainda dispositivos de armazenamento electrónicos com o “depósito” de fotografias. Observa-se, nestes casos, o armazenamento de fotografias num equipamento digital como uma prática puramente arquivística⁹⁴.

Mas esta parece ser uma prática não muito longínqua daquela que envolvia, e ainda envolve, o álbum de família de fotografias analógicas. A grande maioria dos participantes afirma que os álbuns se encontram guardados, sendo estes livros um arquivo de imagens de família, apenas utilizado para mostrar e visualizar quando existe oportunidade, nomeadamente quando a família está reunida. O álbum de fotografias funciona como “património familiar” (F47). As fotografias que fazem

⁹² No entanto, dois participantes referem que não existe qualquer tipo de organização das mesmas: “as minhas fotografias digitais não têm qualquer tipo de organização. Estão espalhadas por todo o lado” (F26). A organização das fotografias é feita “desorganizadamente” (F46). Neste caso, não existe uma lógica ordenadora das fotografias pessoais e familiares no contexto digital. Não deixa de ser interessante referir a metáfora sugerida pelo autor Don Slater quando estabelece uma relação entre a prática actual de organização de fotografias digitais e a organização de um *placard* de cortiça. “Em vez da colagem de fotografias nos álbuns (...) arranjamos as fotografias ao acaso numa superfície (...), numa exposição e auto-apresentação do presente. (...). O *placard* evoca o acaso, o efémero e a colagem inconstante que é produzida no presente. Neste contexto prático, a fotografia toma o seu lugar dentro de um fluxo de outras imagens – fotográficas e não fotográficas, públicas e privadas” (Slater, 1995: 139).

⁹³ Há ainda quem considere o álbum, ou a pasta de fotografias digitais uma forma de “conseguir ter um arquivo devidamente organizado das fotos” (M43.50).

⁹⁴ Optou-se, no entanto, por manter a designação de “álbum de família digital” uma vez que a organização das fotografias de família digitais obedecem, de acordo com os resultados, a princípios de ordenação.

parte do álbum são, por vezes, “digitalizadas para partilha entre família” (M45)⁹⁵, outras emolduradas – (F36), (F34). Como foi visto, o álbum de família é utilizado para aproximar e intensificar os laços familiares, tal como a comunicação entre os seus membros (Bourdieu, 1965). Já os usos dados aos álbuns digitais são mais diversificados apesar da função de arquivo continuar expressamente presente. Desta forma, fotografias pessoais e de família podem ser utilizadas em blogues (F25), em fotomontagens digitais (F36), em *slide shows* multimédia (M45) e em redes sociais (F20).

A par das fotografias analógicas, verificou-se que o texto (data, local, comentários, notas) é o elemento mais presente no álbum de família físico. Alguns participantes referiram também a utilização de bilhetes (transportes, museus, espectáculos, etc.), de recortes e de desenhos na produção das páginas do álbum. Segundo Bourdieu, o cenário da fotografia poderia ser completamente anónimo, mas nunca ao ponto de perder todo o conteúdo informativo. “A fotografia exige legenda” (Bourdieu, 1965: 37). De uma forma semelhante, já em 1931, Benjamin tinha chamado a atenção para a necessidade de texto, de legendas que acompanhassem a imagem fotográfica⁹⁶. A legenda, a associação do texto à fotografia, desempenha um papel relevante no que toca à contextualização da mesma. Tal como é contado por Annette Kuhn, uma fotografia de família e a sua legenda podem suscitar conflitos entre memórias discrepantes (Kuhn, 1995: 14)⁹⁷. Segundo os resultados apurados, também as fotografias digitais são acompanhadas por texto, incluindo o nome do ficheiro, a data, o local e outras pequenas anotações que identificam o que está representado na imagem. De forma diferente, existem participantes que as organizam em apresentações multimédia mediante a introdução de música e efeitos de transição entre imagens. “Adiciono pequenas apresentações/resumos com a adição de um fundo

⁹⁵ “Já digitalizei algumas fotografias para postar no Facebook” (F20), “Já aconteceu digitalizar e publicar (redes sociais, etc.) algumas fotos” (M26).

⁹⁶ “A câmara torna-se cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso. (...) Não se tornará a legenda parte essencial da fotografia?” (Benjamin, 1931: 261). De outra maneira, apesar de se referir à fotografia de imprensa, Barthes refere o texto, a legenda como uma técnica conotativa. Segundo o autor “é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem”. Roland Barthes, “A Mensagem Fotográfica” in M. Medeiros (ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, vol. 39 (Lisboa, Relógio d’Água, 2008) p. 269.

⁹⁷ Lembre-se que a memória da autora, na obra *Family Secrets*, entra em conflito com a legenda de uma imagem fotográfica da sua infância escrita pela sua mãe.

musical e legendas quando, por exemplo, se trate de viagens” (M43), “Sim, textos com brincadeiras...frases apelativas...alguns bonecos...” (F29), “adiciono música textos e efeitos às fotos” (F34). A fotografia de família pode, desta forma, ser equacionada em relação a um enorme fluxo de imagens e de conteúdo audiovisual inserido no conceito de *home entertainment*, partilhando o mesmo ecrã com filmes, videojogos, ou programas de televisão (Slater, 1995: 130). Nesta nova forma de produção do álbum de família, a imagem, a música, o texto surgem integrados num único ficheiro multimédia, mediado através do ecrã ou, mais especificamente, através da interface digital do computador. Com a introdução da fotografia digital, é possível combinar imagens, sons, texto de uma forma sincronizada, originando novas práticas de edição e montagem (Mitchell, 1992: 80), como são o exemplo dos *slide shows* digitais (herdeiros, de certo modo, da projecção de slides físicos). Desta forma, além de existir um agrupamento e sequencialidade que confere sentido a cada uma das fotografias de família, a fotografia é pensada também em relação a outros elementos externos a si própria. Existem outros exemplos de *software*, como é o caso do *iPhoto* e de outros programas que acompanham os computadores desde a sua compra, que permite criar álbuns de família digitais que herdaram características do formato analógico (a possibilidade de ordenar livremente as fotografias num único local, narrando a vida familiar) mas que incluem novas funcionalidades próprias do ambiente digital (como o reconhecimento e o ordenamento automático de rostos ou a possibilidade de geo-localização que identifica automaticamente onde a fotografia foi tirada), existindo um processo que Bolter e Grusin (2000) chamariam de remediação.

De acordo com os entrevistados, à semelhança do que acontece com a própria produção de fotografias, o álbum de família físico é feito como forma de guardar memórias e recordações. O álbum fotográfico de família surge, assim, como forma de “preservar uma perspectiva de como as coisas foram” (Chalfen, 1988: 133). No entanto este objecto fotográfico, “o livro da nossa própria história em imagens” como lhe chama (F21), cumpre outras funções como a de arquivo, a de satisfação pessoal, a de auto-análise, a de partilha e a de legado e herança familiar⁹⁸. O álbum de família digital cumpre, muito similarmente, um objectivo memorial, de comunicação. O álbum é produzido também “para partilhar com os outros, por exemplo, a partir dos

⁹⁸ “Vermos em conjunto como ficava o álbum apenas com as melhores fotos.” (F29), “Para mostrar mais tarde a familiares” (M46), “Para deixar em família” (M72), “Para ter recordações, registar momentos, poder, em retrospectiva, autoanalisar-me.” (F20).

álbuns Picasa”⁹⁹(F34), mas também “para organizar uma grande quantidade de imagens” (F36). De acordo com os gráficos 3 e 4, presentes em anexo, que comparam a organização das fotografias analógicas e digitais, é possível perceber que, segundo os participantes, a tecnologia digital facilita a organização das mesmas. O álbum de família em contexto digital mantém, desta maneira, a função memorial mas também cumpre uma função de organização e arquivo de fotografias que, após a introdução e domesticação da câmara fotográfica digital, são produzidas em maior número, como mostram os gráficos 5 e 6. Se a era dos instantâneos era já profícua na quantidade de imagens captadas (Chalfen, Holland), na era da fotografia digital verifica-se uma explosão da prática fotográfica (Monovich).

No que toca à actualização do álbum de fotografias analógicas, à inserção de novas imagens, os participantes referem que, depois de concluído, o álbum de família não sofria alterações¹⁰⁰. De outra forma, alguns participantes referiram actualizar o álbum quando obtinham fotografias “dignas” do mesmo (M39)¹⁰¹. Existe, nestes casos, uma categoria de fotografias já destinadas a integrar o álbum de família. Tal como é mostrado pela cronologia de Chalfen (1987), existem momentos chaves que, de uma forma geral, estão presentes no álbum de família: primeiras fotografias após um nascimento, aniversários, casamentos, natais, férias, ou seja, eventos que promovam a união e integração da família (Bourdieu, 1965).

Já o álbum de fotografias digital é, de acordo com a maioria dos entrevistados, actualizado frequentemente. A actualização do álbum digital, ou como alguns participantes referem, “do arquivo digital”, é também feita sempre que são produzidas novas fotografias – “coloco novas fotografias num ficheiro sempre que posso” (F26), “muito frequentemente, estou sempre a tirar fotografias” (F64). É possível, assim, dizer que o aumento da quantidade de fotografias tiradas pode intensificar a actualização do álbum digital.

⁹⁹ O *Picasa*, é uma plataforma onde é possível criar e partilhar álbuns de fotografias digitais on-line.

¹⁰⁰ “Nunca actualizava o álbum depois de concluído” (F25), “Depois de terminado, nunca mais. Até terminar, à medida que surgissem fotos dignas do álbum” (M39), “Muito raramente, alguns ficavam desactualizados muito tempo, quando tinha tempo acrescentava-lhes fotos que tinham sido reveladas.” (F21), “Foi feito duma só vez, abrangendo duas décadas e não teve continuação” (M67), “Os álbuns estavam relacionados com os motivos fotografados, portanto eram criados e geralmente não tinham actualização” (M41).

¹⁰¹ “Com a frequência com que tinha novas fotografias (uma festa de anos, outro natal, etc.)” (F20.38), “De tempos a tempos, dependendo do número de fotografias a colocar nos álbuns” (M67.36), “Dependendo da ocasião...se fosse de família, era com mais frequência...Natais, Páscoa, Ano novo, aniversários, etc.” (F29), “Depois das férias anuais” (F28).

À semelhança da actualização do álbum de família analógico, a própria visualização do mesmo é feita poucas vezes ou raramente, de acordo com a larga maioria dos participantes, como mostra o gráfico 7. Já em 1982, um estudo de mercado indicava que 60 por cento dos participantes visualizava os seus álbuns de família apenas uma vez por ano (Slater, 1995: 138). Os participantes (M45), (F29), (F20) e (M41) afirmam mesmo que visualizam menos o álbum físico do que, actualmente, o digital¹⁰². É também referido que o álbum apenas é visto quando existe a oportunidade de o mostrar a terceiros ou quando “são feitas reuniões de família” – (F47), (M67), (M62). O álbum de família físico, “o livro de memórias”, surge tal como Bourdieu propunha, como forma de intensificar a união familiar através da partilha de uma memória colectiva feita em imagens fotográficas.

Ao contrário do que acontece com a fotografia analógica, a fotografia digital é, de acordo com a maioria dos entrevistados, vista frequentemente, como é visível no gráfico 8. “Tenho guardadas à mão as fotos dos últimos 5 - 6 meses. Pelo menos uma vez por semana vou procurar alguma foto” (F35), “Muitas vezes, as fotografias estão sempre à mão de semear” (F26). A facilidade de acesso, a presença das fotografias digitais em equipamentos utilizados comumente no dia-a-dia, como é o caso do computador ou do telemóvel, permite uma visualização de fotografias e imagens digitais mais frequente.

Desta maneira, pode dizer-se que a produção do álbum de família físico pertence já ao passado, sendo as fotografias digitais de família apenas impressas em papel em casos singulares. O álbum de família é transposto para o contexto digital onde pode ser organizado de diversas formas, como em pastas ou em apresentações multimédia. Pode ainda dizer-se que o álbum de família material, elaborado com fotografias analógicas, é, em termos de actualização e visualização, algo estático comparativamente ao seu formato digital, actualizado e visto com regularidade.

¹⁰² “Menos vez do que faço hoje com o digital” (M45), “Esporadicamente, os analógicos; frequentemente os digitais” (F29), “Visualizo ainda. Mas muito raramente. Antes de surgirem as máquinas digitais, talvez semestralmente. Agora uma vez por ano, se tanto.” (F20), “Mais vezes que em formato analógico” (M41).

III.3. Álbum de família e afecção em contexto analógico e digital

A acção de “folhear pequenos momentos da vida” (M43) desperta saudade e nostalgia no sujeito que interage com álbuns de família físicos, sendo estas as sensações mais referidas pelos entrevistados: “Nostalgia, muita nostalgia. Também alguma alegria e vontade de voltar a ser criança” (F21), “Nostalgia, felicidade, saudade, vontade de reviver momentos, de mudar alguns... Ora sorrisos ora lágrimas” (F20), “Uma certa saudade e nostalgia mas também prazer por rever situações que jamais se irão repetir” (M67). Tal como afirmava Sontag, “as fotografias promovem activamente a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca” (Sontag, 1977: 11). Existe quem admita ainda a saudade da própria tecnologia, “saudade dos 35 mm” (M52), e quem compare imediatamente a experiência entre objecto físico e o seu formato digital, “saudade...porque é diferente ter as fotos na mão, em que se pode tocar, do que agora vê-las no portátil” (F29). Neste caso, é notória a diferença entre a materialidade do álbum de família físico, através do qual existe uma experiência háptica, e a experiência permitida pela visualização de fotografias no ecrã transitório, como diria Mitchell, onde a sensação de materialidade se perde. “A forma como interagimos com uma imagem digital é inteiramente diferente daquela proporcionada por um objecto fotográfico original”¹⁰³. Existe também quem mencione outras sensações além da visual, “o tacto, o cheiro” (M30), evidenciando a presença de uma multi-sensorialidade permitida pelo álbum fotográfico enquanto objecto. Pelo contrário, há quem não faça distinções entre a experiência permitida pelas duas tecnologias: “nostalgia, recordação (independentemente se é analógico ou digital)” (M36). Há ainda quem admita que o álbum de família mostra a “Fugacidade de tudo. A encenação de uma felicidade artificial” (M26). Este último testemunho vai, precisamente, ao encontro das propostas de Holland, Khun ou Parr. A fotografia de família surge como uma imagem idealizada ligada a um sistema de convenções (Holland, 2000: 156) e “como parte de uma vasta indústria dirigida largamente ao cultivo de imagens de família ideais” (Khun, 1995: 152). “A maioria dos álbuns fotográficos de família são uma forma de propaganda, onde a família aparece perfeita e onde todos estão a sorrir: tentamos criar fabricações sobre quem somos” (Parr, 2010).

¹⁰³ Joanna Sassoon, “Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction” in E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (Londres, Routledge, 2004), pp. 192.

Os sentimentos despertados pelos álbuns de fotografias digitais são mais diversos que no formato anterior, apesar de alguns participantes afirmarem que são os mesmos que os espoletados pela fotografia analógica – (M43), (F34), (F64), (M72), (M26). No entanto, para outros participantes a experiência é diferente tendo em conta a especificidade da tecnologia: há quem admita que a visualização de álbuns de família em contexto digital encerra uma experiência “muito mais individual” (F46). Neste caso, pode pensar-se o computador, a câmara fotográfica como objectos ligados mais ao domínio pessoal, individual do que ao domínio do colectivo. A experiência da fotografia de família no ecrã de um computador ou telemóvel pode ser, assim, considerada como potenciadora de uma experiência mais individual do que colectiva. De outra forma, existe a afirmação de que o álbum digital constitui “uma experiência mais rápida” (F64). Neste caso, existe uma aceleração da experiência da própria fotografia em contexto digital, mediada por um ecrã onde as imagens são fugidias, em contraponto com uma experiência pausada e contemplativa permitida pelo álbum de fotografias em papel. Elizabeth Edwards pensa a fotografia analógica como o meio favorito de afecto e de contemplação comparativamente a outros meios de registo da realidade, como é o caso do filme e da televisão, afirmando que “as fotografias tornam as imagens visíveis através da natureza da sua materialidade, sem uma tradução intermediária técnica que concretize a imagem aparte do processamento inicial”¹⁰⁴. Pode dizer-se que a imagem exposta no ecrã é uma imagem transitória e fugidia (Mitchell, 1992). A introdução de novas tecnologias pode ser considerada uma forma de recolocar a visão, existindo neste processo uma redefinição do sujeito observador e, por consequência, uma reorganização do pensamento, do conhecimento, das práticas sociais e da própria experiência, como sugeria Jonathan Crary ou Kevin Robins¹⁰⁵.

As fotografias de família deixam de ser manuseadas como num álbum físico. Através de *software*, “podem ampliar-se as fotos para melhor visionamento” (M59). A acessibilidade de ferramentas de ampliação, redução, corte, alteração ou ajustamento de cor, permitem uma relação diferente entre sujeito e fotografia. As fotografias parecem tornar-se mais interactivas uma vez que “não estamos limitados a

¹⁰⁴ Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, via <http://thathasbeen.wordpress.com/2009/12/02/photographs-as-objects-of-memory/> (consultado em 16.05.2012), pp. 225.

¹⁰⁵ “As novas tecnologias não só ampliam os poderes da visão, como também modificam a sua natureza e as suas funções” (Robins, 1995: 36).

olhar as imagens digitais: podemos habitá-las e interagir activamente com elas” (Mitchell, 1992: 80). Também Sassoon difere a interacção com a imagem analógica da interacção com a imagem digital. “Se, por exemplo, a utilização de uma lupa para aumentar o detalhe numa imagem fotográfica, leva fisicamente o observador até ao núcleo material do objecto (...), aumentar uma imagem digital envolve o uso de um teclado ou um rato mantendo a distância do ecrã” (Sassoon, 2004: 192). O laboratório fotográfico é trespassado para o equipamento electrónico.

A experiência da fotografia digital é, de acordo com um dos participantes, “similar à sensação que no tempo do analógico se tinha visualizando uma projecção de diapositivos” (M67). Tal como afirma Mitchell, a projecção de imagens digitais aproxima-se a uma experiência fugaz:

“elas [as imagens digitais] representam o último estado na longa evolução das imagens enquanto objectos para imagens como performances – uma transição que se afasta das imagens entendidas como duráveis, valorizadas individualmente, como os artefactos enraizados na fisicalidade (frescos, mosaicos, e murais), passando pelas pinturas de cavalete portáteis e pelas impressões de baixo custo, até à completa efemeridade de projecções fílmicas e ecrãs de vídeo.” (Mitchell, 1992: 78).

Para este autor o ecrã, elemento fundamental na visualização das fotografias digitais, rompe definitivamente com a materialidade que pontuava a produção de imagens, como é o caso da fotografia analógica.

De outra forma, as fotografias digitais mostraram despertar a curiosidade e a sensação de novidade nos sujeitos – (F34), (F47) –, uma vez que a visualização destas imagens permite ver “sempre algo em que ainda não tinha reparado” (M39). A facilidade de ampliação, redução ou ajustamento de cor e contraste (como já foi dito, as técnicas laboratoriais já não são necessárias para estas acções) permite, assim, recuperar o conceito que Benjamin denominou de *inconsciente óptico*. A câmara e o seus meios auxiliares¹⁰⁶, cada vez mais acessíveis, permitem ao observador (re)ver e (re)conhecer aquilo que escapa ao olho humano. Lembre-se que Marianne Hirsch

¹⁰⁶ Actualmente poderia considerar-se *hardware* (CPU e periféricos ou telemóvel, por exemplo) e *software* (programas e aplicações) como auxiliares da câmara fotográfica.

propõe este conceito benjaminiano para analisar relações familiares através de fotografias¹⁰⁷.

Com a fotografia digital existe também “a tendência para tirar dez vezes a mesma fotografia”, por isso, “o único senão é escolher as fotos para manter” (F35). Existe, assim, uma tendência para a repetição de enquadramentos. A possibilidade de multiplicar o número de captações de um mesmo tema, sem que haja quaisquer encargos acrescidos, e a possibilidade de uma visualização imediata da imagem fotográfica digital, ao contrário do que acontecia com a tecnologia do filme, origina uma maior descartabilidade da fotografia, como foi já anteriormente referido. “Normalmente vou eliminando [as fotografias] do computador, porque são tantas que não tem espaço suficiente” (F20). O sujeito escolhe de um conjunto de imagens que representam o mesmo enquadramento as que quer manter e as que serão apagadas, sendo o seu desaparecimento rápido, eficaz, sem vestígios.

III. 4. Partilha do álbum de família em contexto analógico e digital

Tendo em conta a partilha do álbum de família analógico, verificou-se que a maioria dos participantes mostra as suas fotografias pessoais e familiares a terceiros, uma vez que “são memórias que guardamos com carinho e gostamos de as reviver partilhando-as com outros” (F35), sendo que “o álbum também serve para mostrar aos outros as nossas vivências” (F64)¹⁰⁸. Tal como é dito por Bourdieu, “as fotografias são tiradas tanto, ou ainda mais, para serem mostradas como para serem olhadas” (Bourdieu, 1965: 88). Segundo os participantes, o álbum de família conta a história da vida, o crescimento do sujeito: “Sim, a amigos e outros familiares. Para verem como eu era quando era pequena e porque sinto que o meu crescimento está escrito ali, em imagens” (F21), cumprindo também uma função de legado, de património familiar: “é uma forma de conversar e passar mensagens em especial a gerações mais novas” (F46). Já Bourdieu questionava: “Na ausência de outros suportes, não deverá ser dado

¹⁰⁷ Marianne Hirsch equaciona o conceito de *inconsciente óptico* formulado por Walter Benjamin como ferramenta de análise de interações visuais familiares (Hirsch, 1997). Segundo Benjamin: “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a uma espaço consciente explorado pelo Homem se substitui um espaço que ele penetrou inconscientemente(...) Mas a fotografia com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise” (Benjamin, 1931: 246).

¹⁰⁸ “Sim, a pessoas próximas. Para recordar determinados momentos ou mostrar às pessoas algumas coisas engraçadas” (F21).

à fotografia a função de compilar a herança familiar?” (Bourdieu, 1965: 28). Também, relativamente aos álbuns digitais, a maioria dos participantes afirma partilhá-los com outras pessoas. Redes sociais e arquivos on-line são utilizados para partilhar álbuns “principalmente de viagens para que outras pessoas fiquem a conhecer um pouco esses locais” (M56)¹⁰⁹. Esta partilha surge também como uma forma de “manter o contacto com a família” – (F35), (M67). Aqui, tal como indica Bourdieu, a fotografia cumpre a função de “actualização e troca de informação entre membros da família”, existindo uma manutenção das relações familiares através da mesma (Bourdieu, 1965: 22). Em 1965, a fotografia era, segundo o autor, “melhor que as cartas” no cumprimento da função de actualização de informação. Actualmente, no contexto digital, esta troca, este contacto com outros familiares pode ser feito quase instantaneamente, sendo comum a utilização de redes sociais ou o correio electrónico para o efeito. “A troca de imagens tornou-se menos constrangida pelo espaço, pelo tempo e pela materialidade do que no passado” (Mitchell, 1992: 80). A imediatez com que a fotografia digital é acedida e a facilidade com que é inserida em diferentes equipamentos digitais, permite transmiti-la, partilha-la muito mais rapidamente do que através do formato analógico. Os gráficos 9 e 10, em anexo, indicam a partilha de fotografias pessoais e de família mais frequente do que o que acontecia no formato analógico. No entanto, alguns participantes referem não partilhar fotografias digitais através de redes sociais ou, se o fizerem, admitem ter um cuidado especial¹¹⁰. Desta modo, tal como aconteceu com a domesticação da prática da fotografia analógica que originou “uma diferenciação entre o que pertence à esfera pública e o que pertence à esfera privada” (Bourdieu, 1965: 29), a separação entre imagens públicas e privadas continua a ser feita com a introdução do digital. Algumas imagens continuam a ser “muito privadas” (F26) reservadas à contemplação pessoal ou familiar, sendo mostradas apenas “fotografias que possam interessar a toda a gente” (Bourdieu, 1965: 87), ou seja, são partilhados os álbuns fotográficos referentes a uma “memória colectiva” (M45)¹¹¹.

¹⁰⁹ Redes sociais como o *Facebook* incluem a funcionalidade de criação de álbuns de fotografias o que permite que os utilizadores organizem as imagens de forma temática e cronológica.

¹¹⁰ “Sim, nas redes sociais como o *Facebook*. Mas apenas às pessoas que conheço” (F21), “Sim, amigos e família. Partilhar só em contexto privado, em casa ou por mail. Em redes sociais, não.” (F41).

¹¹¹ “Sim, partilho os álbuns no *Picasa* para dar a conhecer aos outros um pouco da minha vida, para partilhar alegria com outras pessoas também expostas nas fotos” (F34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a elaboração desta tese foram utilizados, por questões práticas, resultados obtidos através da submissão de respostas escritas mediante o preenchimento do inquérito on-line, sendo, por isso, reconhecida a sua limitação. A realização de entrevistas presenciais seria um contributo mais enriquecedor. De outra forma, o inquérito em questão poderia ser alvo de melhoramentos, nomeadamente no que respeita à própria prática fotográfica em contexto familiar. Apesar de ter sido utilizada apenas como ilustração, a secção quantitativa do inquérito poderia ser, igualmente, melhorada de forma a facilitar a leitura dos resultados obtidos.

Poderia ser dada uma continuação ao presente trabalho através de um trabalho de campo que contemplasse a produção de objectos fotográficos, nomeadamente do álbum de família, que pudessem revelar diferenças e semelhanças relativamente ao passado e ao futuro do *medium* enquanto objecto teórico e prático. Uma observação directa destes objectos, bem como dos sujeitos que os produzem, poderia fornecer uma compreensão mais profunda sobre a evolução da fotografia enquanto prática social/cultural, beneficiando da experiência de uma geração que conviveu de perto tanto com a fotografia analógica como a fotografia digital.

Apesar das limitações referidas foi procurado, desde o começo do presente trabalho à análise dos resultados obtidos através da aplicação do inquérito em anexo, o que muda e o que permanece inalterado na produção do álbum de fotografias de família – enquanto prática social – em consequência da introdução da fotografia digital no ambiente doméstico.

O decorrer do trabalho permitiu perceber que alguns dos conceitos que alicerçavam a prática e a experiência da fotografia analógica, nomeadamente a materialidade e a indiciabilidade, acabam por cair por terra quando pensamos e experienciamos a fotografia digital. Se não for impressa em papel ou noutro tipo de suporte físico (o que, como foi visto, ocorre apenas em casos muito específicos), a fotografia digital perde a presença enquanto objecto para integrar apenas o domínio dos dígitos, sendo comumente mediada pelo ecrã, caracterizado pela transitoriedade das imagens. A materialidade do álbum, as encadernações de couro com guarnições de metal e as folhas grossíssimas, debruadas a ouro, como descrevia Benjamin em

1931, ou mais recentemente os pequenos álbuns Kodak com as suas divisórias de plástico dão lugar à pasta digital abstracta. A introdução do digital permitiu, deste modo, o culminar da alienação da materialidade do objecto fotográfico uma vez que, mesmo no seu formato analógico, a imagem fotográfica mobilizava o sujeito mais pelo seu conteúdo do que pela sua forma fora do enquadramento, sendo esta uma característica da fotografia pessoal e de família (Holland, 2000).

Também a indicialidade, a aderência da realidade ao papel fotográfico, deixa de ser *evidente* quando pensamos no processo da captação do real a partir do processo fotográfico digital (os raios luminosos já não tocam directamente a fotografia). Apesar da indicialidade perdida, foi percebido que uma das funções que acompanha a fotografia, desde a sua introdução em 1839, mantém-se intacta até hoje tendo em conta a prática fotográfica no ambiente doméstico: a fotografia enquanto potenciadora de rememoração e recordação, enquanto mediadora de uma relação do sujeito com o tempo.

Embora noutro formato, o álbum de família de base digital constitui-se a partir de uma organização de representações de mundos privados, tal como acontecia com o seu antecedente analógico. Contudo, surge preenchido por um maior número e por uma maior diversidade de fragmentos da realidade (a câmara digital é usada com um bloco de notas imagéticas do real). O “novo” formato da imagem fotográfica permite novas formas de organização da mesma, desde a pasta digital, ao álbum de fotografias on-line, até à apresentação multimédia (de certo modo já herdeira das projecções de slides) onde a sincronização de som e imagem potenciam práticas de edição e montagem, permanecendo uma ideia de narratividade da vida privada do sujeito associada à compilação de fotografias privadas e de família. A presença constante da câmara digital, integrada noutros equipamentos electrónicos que acompanham o sujeito quotidianamente (como o computador pessoal ou o telemóvel), potencia a produção de imagens fotográficas e, consequentemente, a actualização, visualização e partilha de álbuns com mais frequência.

Assim, olhando retrospectivamente para o trabalho desenvolvido e em resposta à questão inicialmente colocada, é possível afirmar que a produção do álbum de família, depois da introdução e aceitação social da fotografia digital, sofre transformações de ordem prática. Fotografa-se mais (o excepcional convive com o banal no álbum de família em contexto digital – é possível pensar num *hiperpresença*

tanto do *ínfimo* [Frade, 1992] como do banal), sendo as fotografias organizadas e visualizadas mais regularmente e de forma diferente (o livro e o papel dão lugar ao disco de armazenamento e ao píxel).

Pode afirmar-se que a fotografia não foi poupada ao desejo de imediatividade. A forma como a fotografia digital é facilmente produzida e imediatamente visualizada, mantida ou descartada através da acção higiénica do clique mostra também como a relação entre o sujeito e a imagem fotográfica foi transformada pela introdução do digital no quotidiano. A imagem fotográfica digital é caracterizada não só pela facilidade de produção mas também pela sua descartabilidade. De outra forma, a mesma imediatividade inerente à fotografia digital aliada a equipamentos como o computador e a tecnologias com a internet, facilita a partilha de fotografias pessoais e de família com terceiros, uma vez que a imagem digital deixa de ser constrangida pela materialidade (Mitchell, 1992).

A mediação das imagens fotográficas sofre igualmente uma transformação. As fotografias que constituem o álbum digital são actualmente mediadas pelo ecrã transitório caracterizado pela efemeridade, impessoalidade e imaterialidade, como diz Mitchell (1992), contrastando com a experiência física proporcionada pela página do álbum. Foi também observada a diferença entre a experiência do álbum de família analógico e digital, sendo o primeiro caracterizado pela calma, pela contemplação e pela materialidade, como diz Elizabeth Edwards, e o segundo pela rapidez, pela efemeridade, pela evanescência. A fotografia pessoal e de família integra actualmente um enorme fluxo de outras imagens que povoam o mesmo ecrã, sendo este um espaço onde as imagens aparecem e desaparecem num movimento constante. Desta maneira, pode dizer-se que o álbum fotográfico, juntamente com a própria fotografia, perde o seu corpo físico e renasce como fantasma. Dele fazem parte um conjunto de imagens imateriais e incorpóreas, libertas, como já foi referido, da condição material.

A produção do álbum de família é progressivamente abandonada a favor do arquivo de fotografias no disco de armazenamento. Como resultado desta pesquisa fica a ideia do álbum de família enquanto objecto pertencente ao passado (tal como a fotografia de base mecânica e química em si), adquirindo, de certa forma, o estatuto de relíquia familiar.

De outra forma, estas transformações que envolvem sobretudo questões relativas à actividade concreta da fotografia, não implicam uma mudança na forma como a fotografia é pensada no contexto social. Mesmo com a queda da materialidade e da indiciabilidade com a introdução da fotografia digital, o conceito de fotografia tal como o desejo de fotografar não é ameaçado pela digitalidade (Batchen, 2001). Mesmo que os modos de produção, de organização e interacção sejam diferentes, a fotografia continuará a ser entendida como fotografia (Gunning, 2004). A fotografia, mesmo com as mudanças práticas implicadas pela tecnologia digital, não deixa de cumprir, no contexto doméstico, a função de registo de momentos familiares, assim como de auxiliar da memória. Pode dizer-se que a *função familiar* permitida pela produção de fotografia referida por Bourdieu (1965), ou seja, a função de integração do grupo, continua a ter lugar actualmente, embora o domínio do fotografável se tenha alargado, sendo a própria câmara fotográfica um objecto considerado mais pessoal do que familiar. De forma diferente, verificou-se que o conceito de álbum fotográfico em contexto digital foi questionado, tendo sido preferido por alguns participante, o termo arquivo para denominar o modo de organização das fotografias de família num disco de armazenamento. Neste caso, pode dizer-se que a perda da qualidade material do álbum põe em causa a existência do mesmo. No entanto, como foi visto, continuam a existir práticas ordenadoras das fotografias pessoais e de família de base digital que cumprem uma função narrativa, tal como acontecia com o formato analógico. À semelhança da fotografia, o álbum de família desmaterializa-se, reaparecendo nas pastas digitais, nos arquivos on-line ou nas apresentações multimédia.

A função do álbum e da fotografia de família continua a ser entendida de forma muito semelhante no contexto social em ambos os formatos. O registo e a possibilidade de recordação e de rememoração daqueles que são mais queridos continua a prevalecer na época em que a indiciabilidade, o poder de verdade da imagem fotográfica digital é posto em causa. A fotografia de família de base digital, tal como o seu modo de organização, continua a ser tão importante para o sujeito como foi a fotografia analógica, dado que o “isto-foi” passado continua a ser válido para o sujeito que deseja cristalizar, guardar, preservar, organizar, partilhar e recordar os rostos dos que participam na sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(obras citadas)

Baltazar, Maria João, *O Olhar Moderno. A Fotografia Enquanto Objecto e Memória*. Matosinhos: ESAD, 2009.

Barthes, Roland (1980), *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

Barthes, Roland (1971), «A Mensagem Fotográfica» in M. Medeiros (ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens/Fotografia(s)*, vol. 39, Lisboa: Relógio d'Água, 2008, 263-272.

Batchen, Geoffrey, *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Massachusetts: MIT Press, 1997.

Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Londres e Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amesterdão e Nova Iorque: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004.

Benjamin, Walter (1936), «Pequena História da Fotografia», in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, 244-270.

Bazin, André (1945), «Ontologia da Imagem Fotográfica» in M. Medeiros (ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens/Fotografia(s)*, vol. 39, Lisboa: Relógio d'Água, 2008, 257-261.

Bolter, Jay e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*.
Massachusetts: The MIT Press, 2000.

Bourdieu, Pierre (1965), *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press,
1990.

Chalfen, Richard, *Snapshot: Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University
Press, 1987.

Coy, Wolfgang, «In Photographic Memory» in Hubert V. Amelunxen, Stefan Iglhaut,
Florian Rötzer (ed.), *Photography After Photography: Memory and Representation in
the Digital Age*. Amesterdão: G+B Arts, 1996, 66-72.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in XIX
Century*. Londres e Massachusetts: MIT Press, 1991.

Doane, Mary Ann, «Indexicality: Trace and Sign: Introduction» in *differences: A
Journal of Feminist Cultutral Studies*, vol. 18, n.1, 2007, 1-6.

Dubois, Philippe (1982), *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.

Edwards, Elizabeth e Janice Hart, «Introduction: Photographs as Objects» in E.
Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*.
Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, 1-15.

Edwards, Elizabeth e Janice Hart, *Photographs Objects Histories: On the Materiality
of Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

Edwards, Elizabeth, *Photographs as Objects of Memory*, via <http://thathasbeen.wordpress.com/2009/12/02/photographs-as-objects-of-memory/> (consultado em 16.05.2012).

Frade, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto, Fotografia Antes da Sua Cultura*. Lisboa: Asa 1992.

Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books, 2000.

Gell Alfred, *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gomes, Kathleen, *Geoffrey Batchen Acha que o seu Álbum de Família Deveria Ser Público*, 11 Junho de 2008, via <http://static.publico.clix.pt/blogs/artephographica/geoffreybatchen.pdf> (consultado a 10.04.2012).

Gunning, Tom, *What's the Point of an Index? Or Faking Photographs*, 2004, via http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_039-050.pdf (consultado a 16.05.12).

Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography Narrative and Post-Memory*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

Holland, Patricia, «Sweet it is to Scan: Personal Photographs and Popular Photography», in Liz Wells (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2000, 117-164.

Jones, Andrew, *Human Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Kelsey, Robert e Blake Stimson, *The Meaning of Photography*. Williamstown e Massachusetts: Sterling e Francine Clark Art Institute, 2008.

Kracauer, Siegfried (1927), «Photography» in *Critical Inquiry*, vol. 19, n. 3, 1993, via <http://www.jstor.org/stable/1343959> (consultado em 10.12. 2009).

Kuhn, Annette (1995), *Family Secrets, Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso, 2002.

Lambert, Craig, *From Daguerreotype to Photoshop: Robin Kelsey dissects the “hybrid medium” of photography*, Janeiro – Fevereiro de 2009, via <http://harvardmagazine.com/2009/01/daguerreotype-photoshop> (consultado em 14.05.2012).

Langford, Martha, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Canadá: McGill-Queen’s University Press, 2001.

Lister, Martin, «Photography in the Age of Electronic Imaging» in Liz Wells (ed.) *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2000, 305-347

Manovich, Lev, «The Paradoxes of Digital Photography, Memory and Representation in the Digital Age» in Hubert V. Amelunxen, Stefan Iglharut, Florian Rötzer (ed.) *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Amesterdão: G+B Arts, 1996, 57-65.

Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*. Nova Iorque: Laurence King Publishing, 2002.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres: Routledge, 2008.

Medeiros, Margarida, *Fotografia e Verdade, Uma História de Fantasma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Mitchell, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge e Massachusetts: The MIT Press, 1992.

Newhall, Beaumont (1949), *The History of Photography From 1839 to the Present*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988.

Parr, Martin, *How to Take Better Holiday Photographs*, via <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consultado em 14.05.2012).

Ribalta, Jorge, «Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to be Trapped into False Dilemmas» in R. Kelsey e B. Stinson (ed.) *The Meaning of Photography*. Williamstown e Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, 178-185.

Roberts, John, «On the Ruins of Photographic Culture» in R. Kelsey e B. Stinson (ed.) *The Meanings of Photography*. Williamstown e Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, 163-168.

Robins, Kevin, «Will Image Move Us Still?» in M. Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. Nova Iorque: Routledge, 1995, 29-50.

Sassoon, Joanna, «Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction» in E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, 186-202.

Schwartz, Joan M., «Un Beau Souvenir du Canada: Object, Image, Symbolic Space» in E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, 16-31.

Slater, Don, «Domestic Photography and Digital Culture» in M.Lister (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture*. Nova Iorque: Routledge, 1995, 129-146.

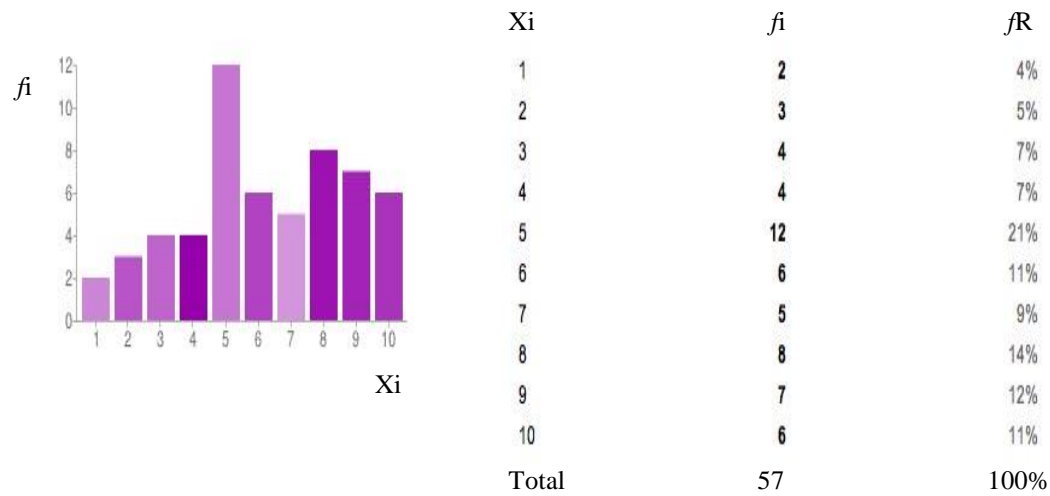
Sontag, Susan (1977), *On Photography*. Nova Iorque: Rosetta Books, 2005.

Stiegler, Bernd, «Photography as a Medium of Reflection» in R. Kelsey e B. Stinson (ed.) *The Meanings of Photography*. Williamstown e Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, 194-197.

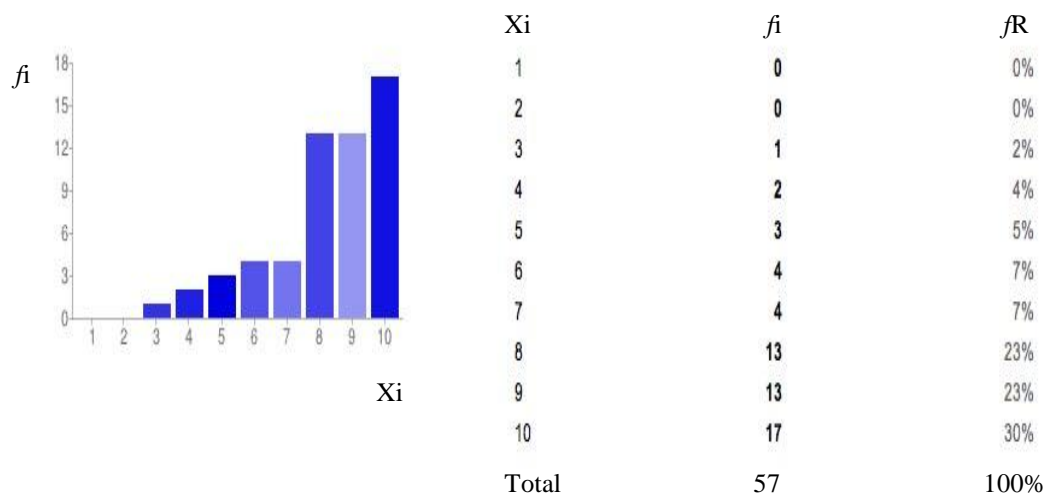
Szarkowsky, John (1966), *The Photographer's Eye*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2007.

Wells, Liz (ed.), *Phototgraphy: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2000.

ANEXO A: GRÁFICOS

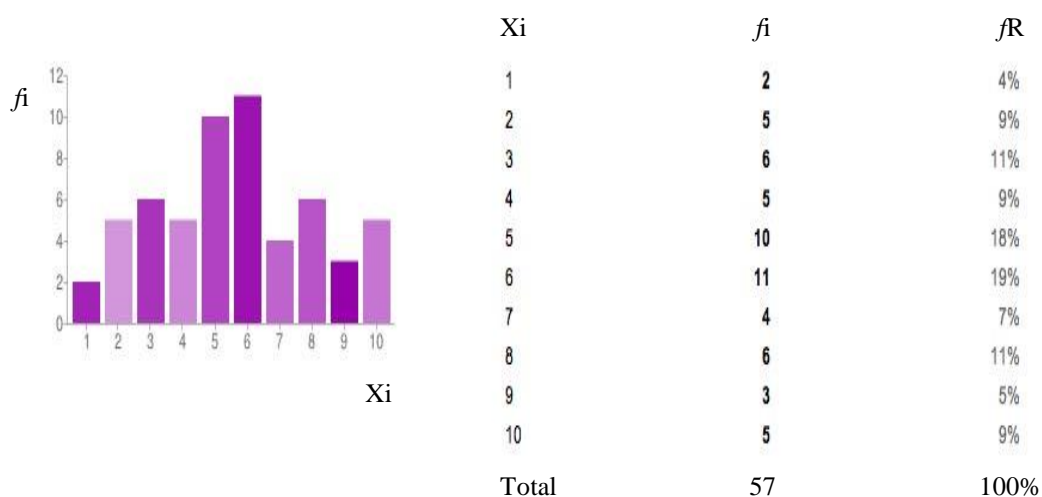


A. 1. Gráfico e tabela 1- Longevidade / durabilidade da fotografia analógica.

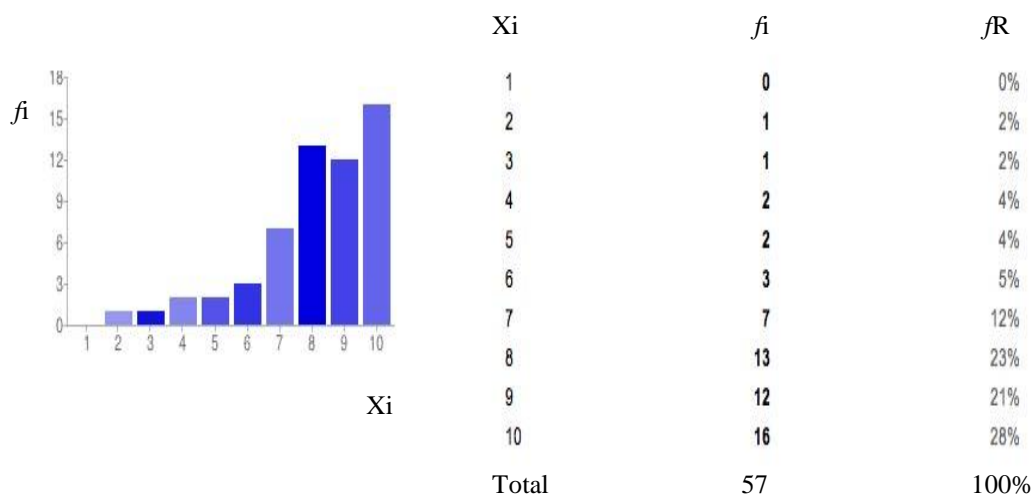


A. 2. Gráfico e tabela 2 - Longevidade / durabilidade da fotografia digital.

Gráficos 1 e 2 - Relativamente à longevidade e durabilidade das fotografias analógicas, o valor “1” representa *menor durabilidade* e o valor “10” *maior durabilidade*.

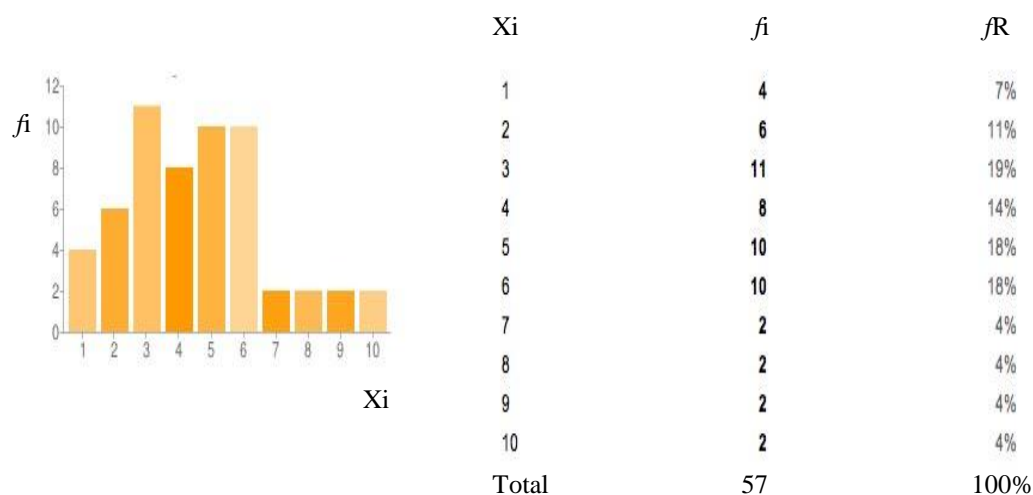


A. 3. Gráfico e tabela 3 – Facilidade de organização da fotografia analógica.

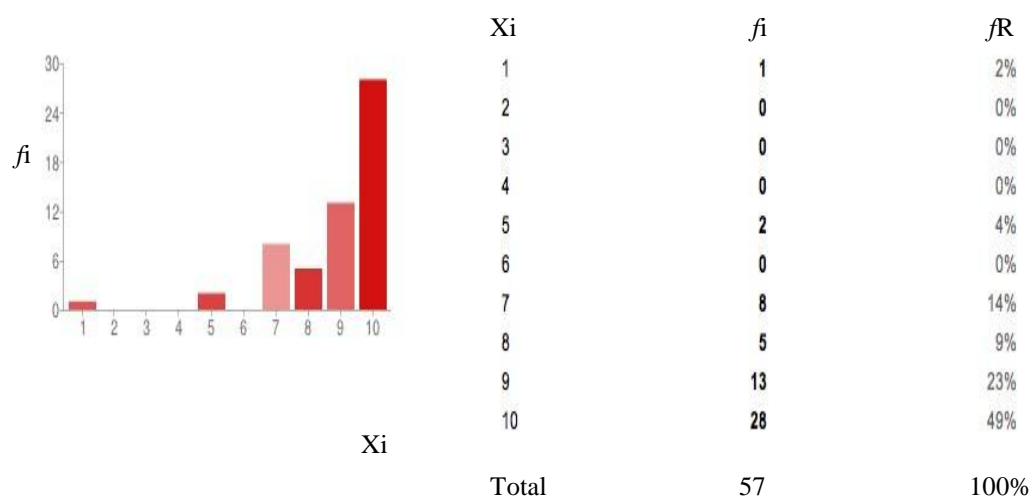


A. 4. Gráfico e tabela 4 – Facilidade de organização da fotografia digital.

Gráficos 3 e 4 – Considerando a facilidade de organização das fotografias analógicas e digitais, o valor '1' representa a expressão *menos fácil de organizar* e o '10' representa a expressão *mais fácil de organizar*.

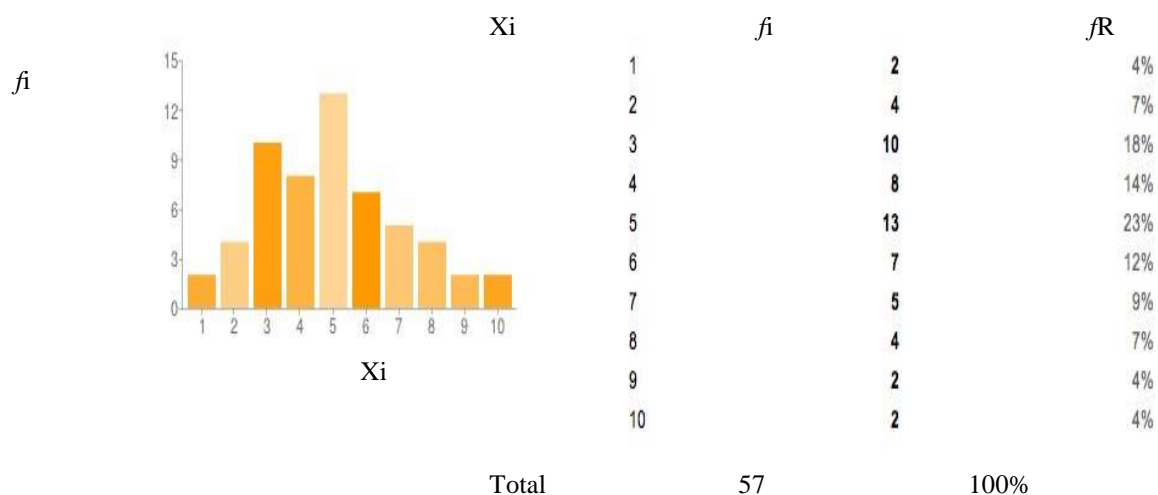


A. 5. Gráfico e tabela 5 – Quantidade de fotografias analógicas tiradas.

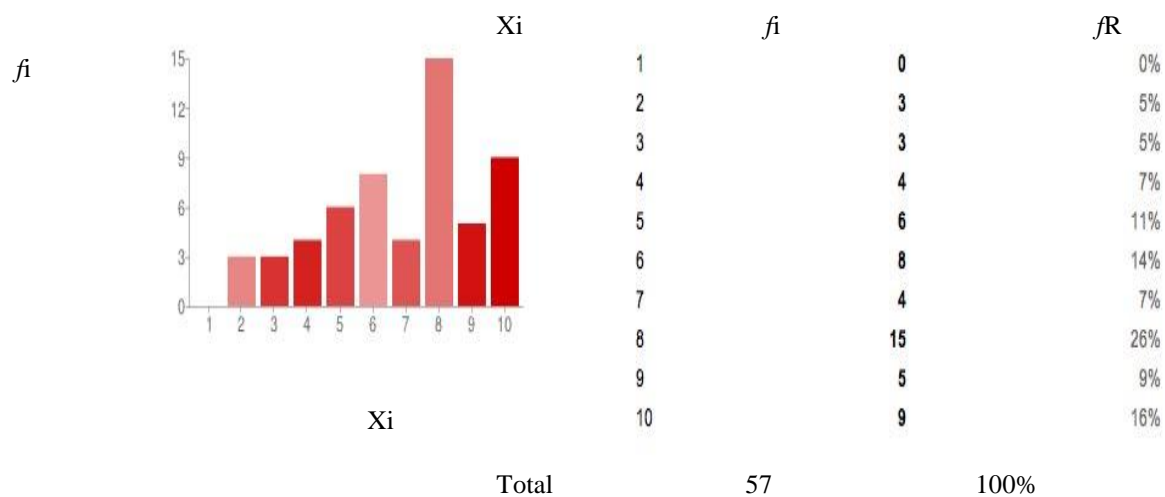


A. 6. Gráfico e tabela 6 – Quantidade de fotografias digitais tiradas.

Gráficos 5 e 6 – Relativamente à quantidade de fotografias tiradas com máquina analógica e digital, o '1' valor é mais expressivo de *menor quantidade* e o '10' o valor mais expressivo de *maior quantidade*.

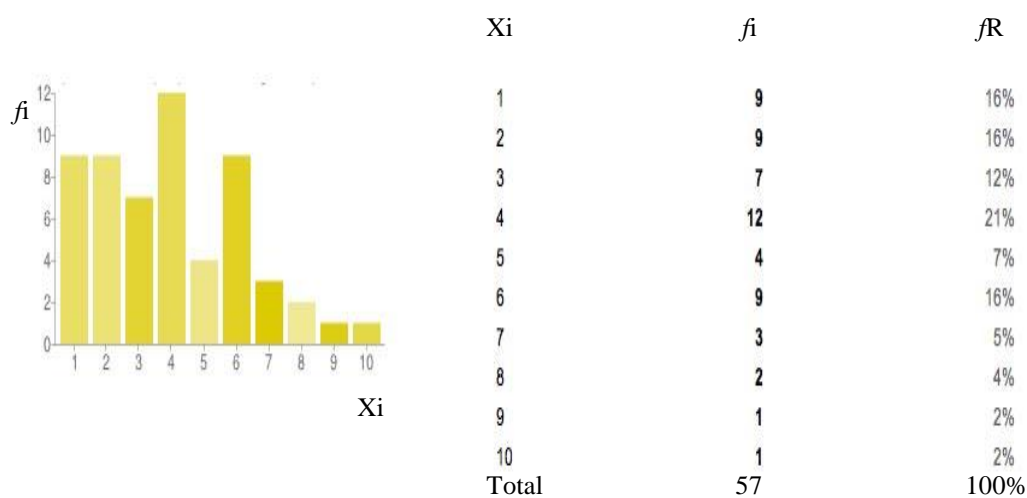


A. 7. Gráfico e tabela 7 – Número de visualizações de fotografias pessoais e de família analógicas.

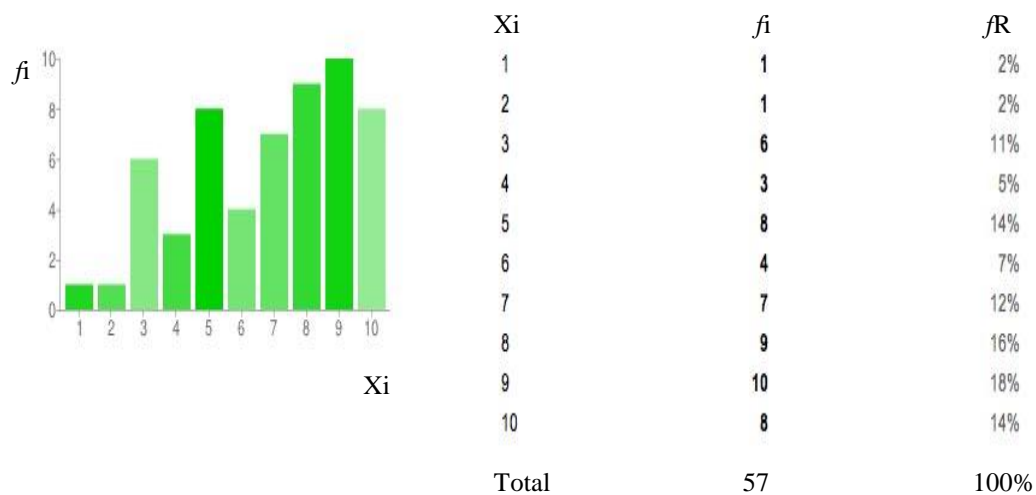


A. 8. Gráfico e tabela 8 – Número de visualizações de fotografias pessoais e de família digitais.

Gráficos 7 e 8 - Tendo como referência o número de visualizações das fotografias analógicas e digitais, o valor '1' representa a expressão *menos visualizadas* e o '10' representa a expressão *mais visualizadas*.

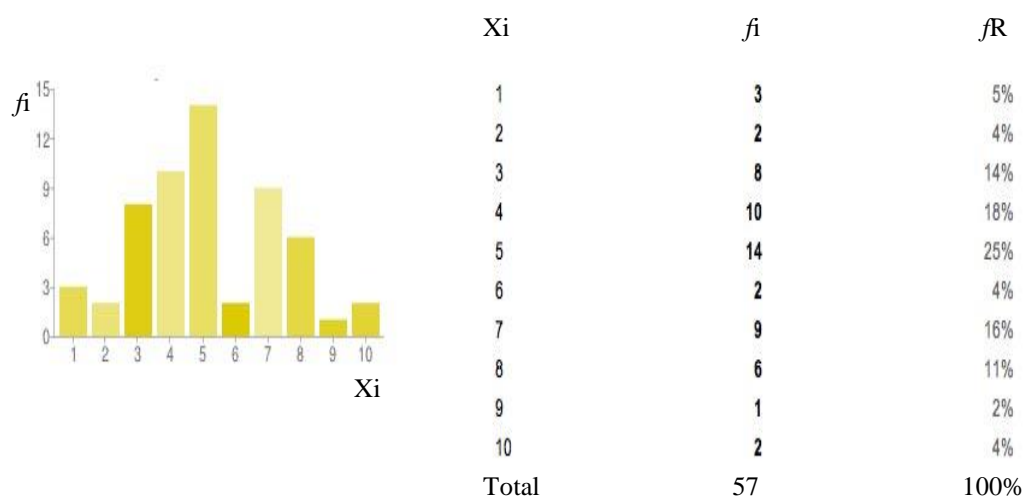


A. 9. Gráfico e tabela 9 – Frequência de partilha de fotografias pessoais e de família analógicas com outros.

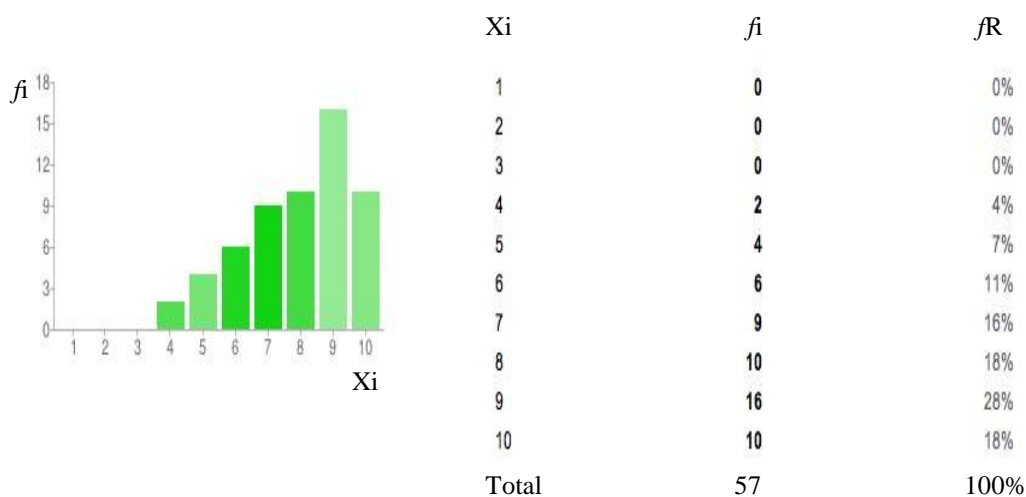


A. 10. Gráfico e tabela 10 – Frequência de partilha de fotografias pessoais e de família digitais com outros.

Gráficos 9 e 10 – Relativamente à frequência da partilha de fotografias analógicas e digitais com outros, o valor '1' é mais expressivo de *menor frequência* e o valor '10' o mais expressivo de *maior frequência*.



A. 11. Gráfico e tabela 11 – Qualidade das fotografias analógicas.



A. 12. Gráfico e tabela 12 – Qualidade das fotografias digitais.

Gráficos 11 e 12 – Tendo em conta a qualidade de imagem das fotografias analógicas e digitais, o valor '1' é referente à *pior qualidade* e o valor '10' é referente à *melhor qualidade*.

X_i – variáveis

f_i – frequência absoluta

fR – frequência relativa

ANEXO B – INQUÉRITO

O impacto da fotografia digital na produção do álbum de família – Inquérito

Olá! Sou estudante do mestrado de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e neste momento encontro-me a recolher os dados para a elaboração da minha tese.

Como o título indica, o presente questionário tem como objectivo verificar se existem ou não mudanças na prática de fotografia vernacular, assim como na produção do álbum pessoal e de família, a partir da introdução e da domesticação da digitalidade.

O inquérito dirige-se, deste modo, a uma população praticante de fotografia vernacular que tenha produzido álbuns pessoais e / ou de família e que tenha experienciado tanto a prática fotográfica analógica como a digital.

Dados Pessoais

Sexo

☐

Feminino

☐

Masculino

Idade

Escolaridade

Profissão

Grupo 1 – Prática fotográfica analógica

Tira ou tirou fotografias com câmara fotográfica analógica? Se sim, que tipos de câmara utiliza / utilizava para captar fotografias?

Em que ocasiões e com que frequência produz / produzia fotografias analógicas?

Quais são os temas que mais gosta / gostava de fotografar com a câmara fotográfica analógica?

Com que objectivo capta / captava fotografias analógicas?

Grupo 1.1 - O álbum de fotografias produzido com fotografias tiradas com câmara fotográfica analógica

Como organiza / organizava as fotografias obtidas através de câmaras fotográficas analógicas (considere álbuns, caixas, molduras,...)?

Produz / produzia álbuns de família com recurso a imagens fotográficas analógicas?

Se sim, adicionava outros elementos além das fotografias às páginas do álbum? Quais (texto, recortes, outros objectos)?

Com que objectivo produz / produzia o álbum?

Com que frequência actualiza /actualizava o álbum?

Com que frequência visualiza / visualizava o álbum?

Que sentimentos lhe desperta a visualização de um álbum de fotografias analógicas?

Costuma mostrar álbuns pessoais ou de família a outras pessoas? Se sim, porquê?

Que usos dá ao álbum e às fotografias contidas neste?

Grupo 2 – Prática fotográfica digital

Tira ou tirou fotografia com máquina fotográfica digital? Se sim, enuncie que tipo(s) de câmara(s) utiliza / utilizava para captar fotografias (considere câmaras fotográficas presentes em telemóveis ou outros equipamentos).

Em que ocasiões e com que frequência produz / produzia fotografias digitais?

Quais são os temas que mais gosta / gostava de fotografar com recurso à câmara fotográfica digital?

Com que objectivo capta / captava fotografias digitais?

Grupo 2.1 - O álbum de família produzido com fotografias tiradas com câmara fotográfica digital

Como organiza / organizava as fotografias obtidas através de câmaras fotográficas digitais?

Produz / produzia álbuns de família em suporte físico a partir de imagens fotográficas digitais?

Se sim, adiciona / adicionava outros elementos além das fotografias às páginas do álbum? Quais (textos, recortes, outros objectos)?

Produz / produzia álbuns pessoais ou de família em suporte digital?
Considere um álbum digital conjuntos de fotografias que tenham um princípio de organização.

Se sim, adiciona / adicionava outros elementos ao álbum digital (textos, hiperligações, ...)?

Com que objectivo produz /produzia o álbum digital?

Com que frequência actualiza / actualizava o álbum digital?

Com que frequência visualiza / visualizava o álbum digital?

Que sentimentos lhe desperta a visualização de um álbum de fotografias digitais?

Costuma mostrar álbuns digitais ou de família a outras pessoas? Considere a partilha de fotografias pessoais em redes sociais e / ou arquivos de imagens on-line. Se sim, porquê?

Que usos dá ao álbum digital e às fotografias contidas neste?

Grupo 3 - Diferenças entre a prática fotográfica analógica e digital

Numa escala de 1 a 10 (sendo o número "1" o valor mais expressivo de "menos" e o "10" o valor mais expressivo de "mais") escolha o valor mais adequado tendo em conta a sua experiência tanto com fotografia analógica como com fotografia digital.

Quantidade de fotografias tiradas

Fotografia analógica

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Quantidade de fotografias tiradas

Fotografia digital

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Qualidade de fotografias tiradas

Fotografia analógica

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Qualidade de fotografias tiradas

Fotografia digital

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Facilidade de organização das fotografias

Fotografia analógica

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Facilidade de organização das fotografias

Fotografia digital

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Número de visualizações de fotografias pessoais e de família

Fotografia analógica

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Número de visualizações de fotografias pessoais e de família

Fotografia digital

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Frequência com que partilha fotografias pessoais ou de família com outros

Fotografia analógica

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Frequência com que partilha fotografias pessoais ou de família com outros

Fotografia digital

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Longevidade / durabilidade das fotografias

Fotografia analógica

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Longevidade / durabilidade das fotografias

Fotografia digital

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Submit

Muito obrigada pela participação!

Powered by [Google Docs](#)

[Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Additional Terms](#)

O inquérito esteve disponível on-line entre 8 de Maio até 30 de Junho de 2012, via
<https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dGdQdVAzWTBVVvKnsS1A2S2VsMVpQOEE6MQ-gid=0>